MARIAN POPA

Modele și exemple

EDITURA EMINESCU

Scanned with OKEN Scanner

MARIAN
POPA

Modele şi exemple

Eseuri necritice

București, 1971

EDITURA EMINESCU

Scanned with OKEN Scanner

MESAJ ŞI CONVENŢIE ÎN LITERATURĂ. Conflictul cu substanţa, conflictul cu tradiţia, conflictele cu receptorii se evidenţiază cel mai bine în ceea ce se numeşte convenţie literară. Orice obiect literar, şi deci literatura ca formă a convenţiei, presupune acceptarea unor norme de către cel puţin doi indivizi. Prin convenţia propriu-zisă, chiar dacă nu se descoperă adevăruri, se comunică informaţii. Vorbind despre această caracteristică a literaturii, Sartre scrie : „Există verde, există roşu, asta e totul, acestea sînt lucruri, ele există prin ele însele. Este adevărat că eu le pot oferi prin convenţie valori de semn. Astfel se vorbeşte de limbajul florilor. Deci după acord, dacă trandafirii albi înseamnă pentru mine fidelitate, este pentru că am încetat să-i văd ca trandafiri : privirea mea îi străbate pentru a vedea dincolo de ei această virtute abstractă". Dar, un alt individ, care nu cunoaşte convenţia, va continua să-i privească aşa cum se obişnuieşte, ca pe nişte trandafiri. De aceea, o operă de artă există numai în măsura în care se realizează comunicarea ei. Acelaşi Sartre arată : „Obiectul artistic presupune neapărat contactul : operaţia scrisului implică momentul dialectic al cititului". Lectura e însă un act creator şi obiectul literar nu are altă substanţă decît su-

Scanned with OKEN Scanner

biectivitatea cititorului : „așteptarea lui Rascolnikov e propria mea așteptare".

Nu putem cunoaște direct realitatea obiectivă, căci nimeni nu poate ocoli formele subiective de oglindire a realității noneului. Cunoașterea literară se bazează în primul rînd pe confruntarea unor senzații și idei cu alte senzații și alte idei, confruntarea unor informații prezente cu altele anterioare, astfel că o informație este adevărată în măsura în care senzațiile încercate acum în legătură cu ea sînt asemănătoare cu senzațiile înregistrate și altă dată. Comparînd experiențele, receptorul reușește să afle unele informații despre realitatea care se află dincolo de el. Deși originalul e totdeauna anterior copiilor sale, cunoașterea originalului este în general precedată de cunoașterea copiilor : cunoașterea realității obiective și a propriului eu, e totodată și în mod necesar precedată de cunoașterea clișeelor sale. Din acest punct de vedere, între cunoașterea literară și cea științifică nu există o deosebire fundamentală.

Prin *execuție*, noțiune care denumește contactul cu obiectul artistic și, simultan, raportarea mesajului acestuia la o experiență anterioară, receptorul află dacă autorul a spus sau nu adevărul. Distanța dintre răspunsul afirmativ și cel negativ, prin care obiectul acționînd asupra conștiinței confirmă sau infirmă supozițiile obiectului, coincide exact cu distanța dintre adevăr și fals, sau mai exact cu distanța dintre subiectivitatea unui adevăr și subiectivitatea unui fals din punctul de vedere al receptorului. Obiectul se comportă potrivit presupunerilor subiectului numai dacă presupunerile subiectului oglindesc legi ale obiectului. Aceasta, evident, în mod ideal, adică în cazul cînd facem abstracție de convenția literară, întrucît aceasta complică procesul de comunicare, și în măsura în care subiectul integrează în obiect și su-

Scanned with OKEN Scanner

biectul creator al obiectului. Ceea ce reușește receptorul să cunoască prin actul de contact cu obiectul literar nu e *adevărul*, ci *adeverirea*, căci adevărul nu e un raport între subiect și obiect, ci o însușire : însușirea tuturor formelor subiective care oglindesc realitatea obiectivă. Verificarea practică, nivelul pragmatic, nu *generează* adevărul, ci îl *evidențiază* : execuția ne arată numai pe plan sincronic dacă ideile afirmate de obiectul artistic sînt adevărate sau false — mai precis — care idei sînt deocamdată false și care adevărate *aici* și *acum*. Care sînt adevărate, execuția nu ne poate spune pentru că ea, ca formă a cunoașterii, este unul din momentele cunoașterii constituite ca *proces*.

Așadar, într-un proces de cunoaștere literară intervin patru termeni, absența unuia dintre ei făcînd imposibilă cunoașterea de acest tip și chiar existența oricăruia dintre termeni. Termenii există ca atare prin integrarea lor deliberată într-un lanț de tipul :

REALITATE-CREATOR-OBIECT ARTISTIC-RECEPTOR-REALITATE

În mod teoretic numai, lanțul s-ar închide în extremități, dacă nu s-ar ține seama de faptul că realitatea familiară creatorului obiectului literar nu se suprapune exact peste aceea a receptorului care recreează. Diferența este spațială sau temporală, sau pur și simplu „diferență de realitate". Atît emițătorul cît și receptorul sînt situați eventual în același context — acea vastă rețea de informații care îi solicită și este solicitată — din care unul selectează și organizează o structură empirică pe care celălalt o verifică și o acceptă sau o infirmă pe baza existenței propriei structuri, neconcretizate însă. Un număr

Scanned with OKEN Scanner

infinit de legi acționează în fiecare punct al spațiului, dar efectele acțiunii sînt determinate de poziția punctului în spațiu și nu în primul rînd de legi, care rămîn astfel tendințe sau ipoteze : de aici provine acel caracter de imprevizibil al evenimentului receptării, posibilitățile variațiilor sale spațio-temporale, care pot chema chiar ideea de haos. Dacă încercarea creatorului este una de obținere a unor ipoteze, structuri comprehensibile ale realității, și dacă receptorul dorește să le sancționeze pe aceleași canale artistice, atunci s-a putut ajunge uneori la această spaimă a însăși interpretării, niciodată coincidentă între doi indivizi.

Actul de recepție apare totuși în ipostazele sale optimiste, ca un „pact de generozitate" încheiat între autor și cititor. „Libertatea mea se manifestă descoperind libertatea celuilalt." Fiecare operă e o recuperare a totalității ființei, fiecare autor alege apelînd la libertatea altor oameni pentru ca, prin implicațiile reciproce ale exigențelor lor, ei să-și redescopere totalitatea ființei, să se redeschidă umanitatea spre univers. Emoția estetică sau „bucuria estetică" apare la Sartre ca fiind conștiința libertății orientată asupra ei însăși și a pactului realizat, deci o „conștiință poziționalã".

Obiectul literar este de aceea nu numai o asimilare a realității, ci și o abandonare a ei. El este un sistem de semne cu care realitatea fenomenală nu are nici o contingență, prin care însă se fac cognoscibile semnele realității selectate de autor.

Prin urmare, o condiție importantă de care nu s-a ținut seama, deseori, e cunoașterea convenției după care a fost realizat obiectul literar : iar, din punctul de vedere al conținutului, problema principală este aceea a disocierii conținutului mesajului de conținutul convenției. Bineînțeles, creatorul nu poate comunica decît experiența

Scanned with OKEN Scanner

sa și niciodată a altui individ. Chiar dacă un individ oarecare va comunica o experiență existențială unui creator, acesta nu o va recepta decît selectiv, căci un alt individ exterior lui însuși nu va fi pentru creator decît un obiect, adică un semnal din realitate, ca un copac sau o piatră. Persoana a 3-a singular, sau plural, orice altă persoană, sau chiar singularul primei persoane reprezintă, bunăoară, elemente de convenție.

Individul creator își va comunica subiectivitatea care se poate suprapune peste o altă subiectivitate sau peste un număr oarecare de subiectivități. În *Notes et contre-notes*, E. Ionescu o spune în sens restrictiv, referindu-se la o anumită viziune asupra lumii : „Pentru a descoperi problema fundamentală comună tuturor oamenilor, se face că mă întreb care e problema mea fundamentală, care e spaima mea cea mai de nedezrădăcinat ? Poate atunci voi descoperi că ele sînt spaimele și problemele fiecăruia... Iată adevăratul drum, cel care duce în propriile mele tenebre, tenebrele noastre pe care aș vrea să le aduc la lumina zilei. O operă de artă e expresia unei realități incomunicabile care încearcă să fie comunicată și care uneori poate fi comunicată — iată paradoxul și adevărul său". Dincolo de terminologia colorată existențialist, reîntîlnim acest adevăr fundamental : individul creator, opera, colectivitatea sînt legate prin legături indestructibile.

Literatura presupune o continuă acumulare de procedee, modalități și deci de convenții și elemente de convenție. R.-M. Albérès scrie bunăoară că istoria romanului modern este aceea a impudorii. „Arta romanescă este o artă a explorării sau indiscreției și bunul scriitor este acela care ne întovărășește în cunoașterea și expresia acestei părți din viața noastră care pare la prima vedere incomunicabilă". Tot el afirmă că romanul, gen care se

Scanned with OKEN Scanner

hrănește din tot ceea ce îi este străin, este născut cu omul modern, a evoluat cu el ; istoria unui gen literar se confundă aproape cu istoria noastră și nu mai puțin cu destinul nostru. Și, mai afirmă, „bucuria și drama romanului rezidă din faptul că realitatea este inepuizabilă". Cînd apare un romancier sau o generație de romancieri de seamă, invenția romanescă descoperă o lume nouă. În secolul nostru, cînd convențiile s-au diversificat și precizat prin achiziții, creatorul pretinde din ce în ce mai mult de la cititor. El are nevoie de un cititor complice, cum îl numeau André Gide, sau Paul Valéry. Literatura nu mai e un divertisment sau chiar dacă este unul, ea presupune eforturi mari pentru a o parcurge. Pentru Balzac, un personaj era un drum care își cunoaște capătul. Pentru un scriitor modern, personajul principal este el însuși. Schema unei opere vechi dovedește mai clar decît orice caracterul utilitarist al concepției despre artă : o dramă oarecare era introdusă într-un cadru familiar și logic, obținut prin procedeul descripției, și avînd rostul de a limita amploarea dramei. Precizînd cu adevăr și culoare punctul din lume pe care l-a lovit o fatalitate absurdă, se dă cititorului o impresie de liniște. Cititorul e spectatorul, el asistă din fotoliul său la o dramă circumstanțializată, remarca Pierre de Boisdeffre. Azi însă, literatura încearcă să devină nu o dramă circumstanțializată și nici un spectacol, în măsura în care accentul se pune pe specificitatea artei.

După Gaëtan Picon, romanul, care a fost o imitație a lumii, se organizează acum ca o contra-lume : aceea care-și cunoaște drumul propriu căutînd mereu să scape decupajului propus de realitatea logică tradițională. El devine cosmosul unui nou haos : căci cititorul dezorientat consideră ca haos ordinea realității. André Malraux însuși consideră că arta modernă nu e expresia unei ex-

perienţe anterioare, ci însăşi creaţia. Artistul tradiţional se îndreaptă spre operă încărcat, cel modern vine cu mîinile goale. Mirajul unei astfel de opere-convenţie îi apărea însă şi lui Flaubert : „Ceea ce aş vrea să fac este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare care să se menţină prin ea însăşi, prin forţa interioară a stilului său, cum pămîntul fără a fi susţinut se ţine în aer, o carte care aproape n-ar avea subiect sau, cel puţin, în care subiectul ar fi aproape invizibil, dacă aceasta se poate".

Dialectica creaţiei devine — aşa cum se afirmă — cea de la real la nimic şi de la nimic la restructurarea realului. În cazul acestor opere, cititorul are un rol din ce în ce mai mare : cu cît opera este mai secată de eveniment, de fabulaţie, cu atît posibilitatea interpretărilor diferite este mai mare. Dacă înainte o operă putea avea variate interpretări datorate unui număr oarecare de indivizi, astăzi un singur individ poate da un număr infinit de interpretări aceleiaşi opere. Astfel, opera capătă din ce în ce mai mult semnificaţia unei întrebări şi nu a unui răspuns. Cititorul va avea conştiinţa acestor întrebări în cel mai bun caz: opera nu mai e oglinda care reflectă, ci şi lumina care face posibilă reflectarea. Întrebarea care se pune din ce în ce mai frecvent este şi aceea a sensului realităţii. Artistul contemporan nu mai răspunde la această întrebare pentru că el nu ştie. Tot ceea ce el poate spune e că această realitate poate avea un sens atunci cînd e aşezată în termeni. O istorie, afirmă şi G. Călinescu în ale sale *Principii de estetică*, e o ipoteză, un punct de vedere, o structură mai mult sau mai puţin acceptabilă. Funcţiunea artei nu e niciodată de a ilustra un adevăr dinainte cunoscut, ci de a pune întrebări care nu se cunosc nici ele însele. Lumea nu are nici semnificaţie şi nu e nici absurdă — ea pur şi simplu

Scanned with OKEN Scanner

este ; de aceea, va conchide A. Robbe-Grillet, opera literară se impune ca necesară, dar necesară pentru nimic. Arhitectura ei e fără folos, forța ei e o forță inutilă. Iar Maurice Blanchot va duce raționamentul acesta și mai departe : literatura merge spre ea însăși spre esența ei, care e dispariția. Este evident în această frază accentul din ce în ce mai pronunțat pus pe specificitatea convențională ca fenomen. Centrarea operei pe convenție este justificată prin absența, relativitatea și ambiguitatea caracteristică anumitor filozofii pe care se bazează noua literatură, și, în primul rînd, neopozitivismul. Apare aici deja, cealaltă exagerare posibilă, aceea de a considera numai aspectul convențional al operei și de a nega încărcătura de mesaj. Dar o operă fără mesaj este o utopie : așa cum nu există cuvinte care să nu conțină o informație, nu pot exista nici opere fără nici o semnificație. O operă bazată pe o convenție goală de conținut ar avea cel puțin semnificația absenței conținutului. O planetă care să existe prin ea însăși, fără determinări, nu e de imaginat : așa cum nu ne putem imagina o pasăre care ar pluti în vid.

ABSURDITATEA PARADOXALĂ A ACTULUI CRITIC. În măsura în care orice mișcare este un act de insubordonare sau de deteriorare a unui echilibru înainte existent, orice mișcare de ordinul micronilor sau al anilor lumină în plan afectiv, spiritual sau pur și simplu spațial, este un act critic. Un cerșetor care întinde mîna execută un act critic ; un trecător care-l milostivește execută un act critic ; unul care-l dojenește pe cel care milostivește, execută un act critic ; altul care trece nepăsător execută un act critic, un individ care-și exprimă opinia despre o carte, despre opinia enunțată în legătură cu o carte, despre opinia care s-a emis în legătură cu opinia enunțată în legătură cu o altă opinie despre o

Scanned with OKEN Scanner

carte, este un critic literar. În mod practic însă, numai un individ care-și tipărește opiniile este un critic literar, în care caz, un critic literar mai poate fi apelat și prin sinonimele *recenzent, prezentator, comentator, consemnator* ș.a., adică orice nume aflat sub o tipăritură ale cărei dimensiuni merg de la cinci la cinci sute de rînduri și așa mai departe. Unul dintre cele mai eficace criterii de clasificare a criticilor literari este din acest punct de vedere acela după numele de familie. În acest sens, critici literari sînt : I. Aputoriței, N. Boldescu, G. M. Cățeleanu, V. Dumitriu, B. Elefterescu, S. S. Forfelea, P. Gavrilencu, G. Haneș, M. Ionescu, G. Juvetea, N. Karkaleki, H. Livadă, A. Manoilescu, O. Neaga, I. A. Otrepea, M. Popa, C. Rovanu, E. Sotea, C. C. Ștefănescu, A. Turtureanu, N. Țipiraș, R. Urmuzel, Fl. Vancea, H. Zdreleanu. Evident, se poate organiza o serie la fel de eficace pornind de la prenume : Alexandru A., Barbu M., Constantin C., Dinu F., Elena K., și așa mai departe. Succesiunea alfabetică nu este însă singura. Se pot propune altele pornind de la natura aparent intimă a actului critic.

Actul critic se realizează numai ca relație, prin contactul unui subiect cu un obiect. Formele pe care le poate lua contactul sînt două : directe și indirecte. Forme directe : criticul parcurge titlul lucrării și execută actul critic automat ; parcurge tabla de materii ; parcurge cu aceeași intenție un capitol ; în sfîrșit (și eventual) citește întreaga carte. Indirect, actul critic se produce atunci cînd criticul opinează despre o carte pe care n-a citit-o, dar s-au ocupat de ea alții, dușmani sau prieteni ; sau cînd vorbește despre o carte povestită de un individ cu pălărie, pe care nu-l cunoaște și pe care l-a întîlnit întîmplător într-un autobuz oarecum aglomerat.

Semnul actului critic. Este, după cum s-ar putea deduce chiar din cele expuse pînă în prezent, neutralizabil.

Scanned with OKEN Scanner

Un act critic înseamnă a elogia o carte. Un act critic înseamnă a anula o carte, a o aprecia negativ, pozitiv, critic. A consemna sau a ignora, a consemna ignorînd sau a ignora consemnînd, constituie tot atîtea modalităţi ale actului critic.

Tipologia criticii. Tipurile fundamentale de critică sînt în număr de şase. Pentru descrierea lor exactă trebuie pornit de la un exemplu intuitiv. Pe cea mai banală mîşcoaie se pot totaliza operaţiile logice elementare : (1) o mîşcoaie poate fi reprezentată ca o mîşcoaie ; (2) poate fi extras un os dintr-o mîşcoaie şi prezentat ca o entitate ; (3) se poate lua un os şi reconstitui pe baza lui o mîşcoaie ; (4) invers, se poate lua o mîşcoaie şi converti în nimic ; (5) se poate lua nimicul şi converti într-o mîşcoaie ; (6) se poate lua nimicul şi converti în nimic. Aceste tipuri includ atît critica fenomenologică, dar şi pe cea tainiană, psiho-critica şi critica structuralistă, metacritica şi miticritica.

Evident, aceste tipuri pot fi gîndite ca posibilităţi de manifestare pură sau ca reuniuni de modalităţi. Un critic poate rămîne fidel întreaga viaţă sau pînă la pensie unei singure metode : spunem atunci că el este monovalent. Dar el poate opta pentru alte tipuri : atunci el se supune unui proces de *metamorfoză* şi, în ultimă analiză, devine polivalent cu necesitate. Criticii polivalenţi sînt şi ei din punct de vedere structural de două feluri : în plan diacronic (adică au înşirat cronologic în autobiografia criticistă toate tipurile mai sus amintite, critica sub formă de sfîrleză) şi în plan sincronic (criticul uzează simultan de toate tipurile). Nu se poate ignora posibilitatea unei diacronii în sincronie şi a unei sincronii în diacronie. În anumite împrejurări se trece de la monovalenţă la bivalenţă ; de la bivalenţă la polivalenţă ; de la polivalenţă la zerovalenţă. Pentru aceasta se proce-

Scanned with OKEN Scanner

dează ca patrupedul din basmul popular care devine cînd vrea o onorabilă bipedă dîndu-se de trei ori peste cap.

Modalităţi şi intenţionalităţi critice. Atît subiectul cît şi obiectul angajat în actul critic constituie intenţionalităţi care necesită modalităţi. Modalităţile, tot fundamental, sînt : Tragică, Comică, Obiectivă sau Realistă. Posibilităţile de bază ale modalităţilor pot coincide între subiect şi obiect, în care caz atît obiectul literar cît şi subiectul critic dar şi critica însăşi, sînt *juste.* Mult mai importante, fiind mult mai numeroase, sînt posibilităţile de încrengătură, generatoare de conflicte între subiecţi şi subiecţi, între critici şi alţi critici care de care mai autentici tocmai pe baza distribuţiilor imaginabile, din care pot fi enumerate cîteva : un spirit comic citeşte o carte tragică ; invers, un spirit tragic citeşte o carte comică ; invers, un spirit obiectiv citeşte o carte comică ; invers, un spirit comic citeşte o carte realistă. Alte posibilităţi ale nuanţelor de modalităţi şi intenţionalităţi : a comenta patetic o situaţie obiectivă, a prezenta cu simpatie un personaj odios, cu repulsie pe Prometeu, a aborda tragic grotescul, ironia prin tragic, tragicul prin parodie, parodia prin grotesc, ironia prin parodie şi invers, mereu etcetera, şi invers. Cînd critica nu dispune de intenţionalităţi şi tipologii coincidente, atunci fiecare critic în parte se consideră îndrituit să aibă dreptate. Este momentul cînd toţi criticii au dreptate şi este just ca unii dintre ei să fie mai drepţi prin dreptatea lor decît toate celelalte dreptăţi.

Exactitatea actului critic. Este degajabilă din ceea ce s-a spus pînă acum. Din acest punct de vedere, cei doi poli sînt cei enunţaţi în multe cazuri anterioare acestuia : o operă literară este ceea ce este ; o operă literară este ceea ce vrem să facem din ea. A crede neapărat că este necesar să se descopere ceea ce a vrut sau a in-

Scanned with OKEN Scanner

tenţionat să spună autorul ; a crede neapărat că e necesar să descoperi infinitul sau pe tine în cartea dată, sau, mai precis, a crede că autorul şi-a scris cartea numai pentru a încerca să-ţi pătrundă ţie, criticului, gîndurile. Atingerea polilor este desigur imposibilă, căci înseamnă suprimarea unuia dintre termeni, a însăşi condiţiei actului critic. Atunci ce rămîne de făcut ? Să excludem prin disimulare una dintre ipoteze şi să optăm pentru cealaltă. Pînă atunci va trebui să se ţină seama de două adevăruri, care se bat cap în cap, în mod dialectic uneori, dar care pot servi drept excelente postulate ale actului critic : o fiinţă sau un obiect pot fi cunoscute ; o fiinţă sau un obiect nu pot fi cunoscute. Între aceste extreme spiritul conciliator poate realiza un compromis : dacă o carte nu poate fi descrisă, ea poate cel puţin să fie sugerată. Ajunşi aici, putem oferi raţionamentele similare ale unor O. W. Holmes, M. de Unamuno, S. Beckett cu privire la posibilităţile de cunoaştere a doi indivizi care-şi vorbesc. Este A care vorbeşte lui B (flexibilitatea cărţii) ; este B care vorbeşte lui A (flexibilitatea criticului) ; imaginea pe care A o are despre B ; imaginea pe care B o are despre A ; imaginea ideală a lui B în relaţia sa cu A ; imaginea ideală a lui A în relaţia cu B şi aşa mai departe, explicitînd ideile expuse mai înainte. Nu este dificil de extras din aceste posibilităţi relaţionale natura adevărului actului critic, care este un act unilateral, individual, al unei subiectivităţi care poate coincide mai mult sau mai puţin cu altele, exprimînd astfel o opinie generală. Un critic bun este concretizarea unei suprapuneri fericite între un punct de vedere individual şi unul unanim care, eventual, nu există ; opera sa va fi cu atît mai eficace cu cît gîndirea formulată va fi mai simplificat tautologică. Un critic de geniu va fi unul care va anticipa cu cel puţin cîteva minute opinia formulată

Scanned with OKEN Scanner

în aceeași problemă de Gorică Pirgu, care nu va citi niciodată cartea respectivă, dar cu care criticul se va întîlni în cadrul unui consens al unității depline de vederi. Căci satisfacerea lanțurilor tautologice este singura cale spre progres, pace și armonie universală.

Ajunși în acest punct al discuției, va trebui vorbit despre utilitatea actului critic. O operă literară este utilă sau inutilă, după poziția pe care o adoptăm. Precizînd opoziția, afirmăm că o operă poate fi o nobilă inutilitate sau o ignobilă utilitate și că, realizînd diagonalele, o operă literară poate fi o nobilă utilitate și o ignobilă inutilitate. În realitate, literatura este mai aproape de inutilitate decît de utilitate. Atunci cînd versurile lui Rilke vor produce energie electrică sau extraordinarele romane ale lui N. Breban, colegul de breaslă a lui F. M. Dostoievski, vor fi comestibile, literatura va fi utilă. Critica, la rîndu-i, poate fi imaginată valoric ca o rădăcină patrată a inutilității obiectului literar, inutilitatea nobilă a inutilităților etc...

Autoritatea criticii. Există, o simțim, în ciuda inutilității actului critic. Ea este cu atît mai vizibilă, cu cît autoritatea obiectului ei este mai mică, dar și invers. Autoritatea criticii nu ține de natura criticii practicate, ci de contextul în care actul critic e exercitat, cel mai bun dintre acestea fiind cel lichid, cu fluiditate sporită. Ierarhizarea nu se face pe baza calității, ba, dimpotrivă, căci autoritatea definește calitatea. Autoritatea nu este decît circumstanțializare categorică, dincolo de care nu există decît prejudecată. Orice individ înarmat mă poate convinge că *Iliada* este un sonet ridicol. Totuși : Maiorescu a fost o autoritate a timpului său, Gherea a fost o mare autoritate a timpului său chiar dacă nu a fost în timpul său ; au fost mari autorități ale timpului lor următorii critici : Eug. Lovinescu, G. Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Vîrsta biologică ideală a criticului. Cînd un tînăr este critic, el nu este o personalitate ; nefiind o personalitate, nu este o autoritate ; dacă nu este o autoritate el este un critic. Toate cercurile sînt vicioase — ar spune pesimistul, pe care însă îl vom combate cu tărie: cercurile sînt vicioase atîta vreme cît nu devin spirale, datorită unei condamnabile neglijenţe. Prin supravieţuire biologică un critic va acumula volens-nolens un număr de simpatii şi adversităţi şi, de asemenea, un număr de articole. Este doar o acumulare deocamdată cantitativă existentă numai sub aspect statistic, dar care este temelia tuturor salturilor calitative pe care le reprezintă volumele, coperţile, organizările exemplare ale inexistentului. Un volum conferă personalitate ; trei, autoritate. Este momentul cînd ceea ce se scrie nu mai are importanţă ; autoritatea poate permite impostura, stupiditatea, afacerismul *summa cum laude.*

Actul critic total, complet, global, esenţial. Nu există. Nu poţi spune totul despre o carte, dar poţi spune esenţialul, care este esenţial în funcţie de poziţia aleasă. Esenţialul criticii nu trebuie confundat cu esenţa cărţii : G. Călinescu a spus esenţialul despre Arghezi ; aşişderea Pompiliu Constantinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Sorin Toma, Dumitru Micu. Obiectul criticii nu are prin urmare esenţă : dar are disponibilităţi esenţiale. „Nici un biograf nu a surprins vreodată momentul cînd un poet a scris primul vers, scria Eugen Ionescu odinioară, anulînd cartea lui Călinescu despre Eminescu. Aceasta numai ar fi suficient, cred, să motiveze neputinţa de a cunoaşte clipa de răscruce, clipa esenţială şi semnificativă a unei vieţi mari“... Dacă lucrul acesta nu ne este la îndemînă, nu ne mai rămîne prin urmare altceva de făcut decît critică literară.

Scanned with OKEN Scanner

DACĂ AM REFUZA DIN CÎND ÎN CÎND POEZIA. Clinchetele zurgălăilor de alarmă atașați celor mai felurite vehicule culturale au devenit odată asurzitoare : ceva nu este în regulă cu poezia, căci poezia nu mai interesează pe nimeni. Și au început să se emită circumstanțialele explicații și soluții de rezolvare a celor explicate. S-a schimbat poezia sau societatea, s-a schimbat raportul dintre poezie și cititor ; s-au schimbat și poezia și societatea. Avem mai multă poezie decît poeți, afirmă cel învățat să-l îngîne pe G. Călinescu. Avem mai multe poezii decît poezie precizează un altul, infinit mai nuanțat. Sînt de vină editurile, care tipăresc mult și fără discernămînt, scrie un oarecare Emil Vasilescu, care se face că nu vede că placheta Adelinei Laerte odihnește în librării într-un dulce somn, cam tot atîta vreme cît volumele cu dimensiuni de roman semnate de unii poeți mult prea consacrați. Alte lămuriri sînt aparent mai subtile, ca bunăoară cele oferite de vest-germana Hilde Domin în cartea semnificativ intitulată *La ce bun poezie în ziua de azi*. În epoca actuală, care este una a societăților industriale de consum, pe măsură ce se produce o ieftinire egalizatoare a produsului de masă, are loc și un fenomen compensatoriu de scumpire a unicatului și deosebitului. Funcția socială a artei și-a pierdut în occident din interes sau și l-a deplasat într-o zonă în care realitatea ei este dificil de afirmat fie și prin aproximații. Nu mai există pasămite grupuri, pături sau clase sociale care să genereze poezia sau care s-o îndrume. Poezia începe să se preocupe de ea însăși, căci societatea nu o poate ajuta, fiind aplecată asupra propriei vulgarități axiologice. Poetul care ar dori să-și păstreze intactă libertatea (și deci condiția) refuzînd presiunea sistemului, trebuie să fie în stare de o recluziune deschisă, de o recluziune interioară condiționată de o gimnastică a fidelității și de o luciditate a tehnicianului.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă există o criză privind funcționalitatea gustului, vizibilă sub aspecte cantitative și calitative în societatea consumatoare apuseană, nu e mai puțin adevărat că ea își are una dintre justificări în însăși precaritatea structurală a poeziei, care este mistificare capabilă să se ofere prin infinite posibilități de ipostaziere ca anexe aplicative sau imagini iluzorii asupra lumii. Dacă lumea fenomenală e una singură, lumile imaginației sînt nesfîrșite și chiar prin aceasta disperant de inutile. Nu ținem însă să credem așa, și împuiem capetele oamenilor cu ideile de varietate, de metamorfoză, de proteism, de diversitate stilistică și încercăm să sugerăm că ar trebui să ne bucurăm teribil că lucrurile stau așa. Există, prin urmare, și o civilizație ai cărei termeni nu sînt oamenii, ci înseși formele poeziei, dar vrem să ne convingem împotriva oricărei evidențe că pulverizarea moleculară prin care poezia, acest cuvînt ce ar trebui să poată fi rostit singur, ca Soarele sau Luna, își dă sufletul în umbra diferențelor specifice, ar fi o mare ispravă. „Cum poezia nu e decît superfluu cultivat, spunea cam în același sens simplist, Novalis, în *Fragmentele postume*, ceva care se formează în sine însuși, ea devine antipatică atunci cînd iese din sine sau cînd, neavînd ce face, pretinde să raționeze, să argumenteze și în genere atunci cînd își ia aere serioase, căci atunci nu mai e poezie". Angajarea parțială a poetului pare a fi pentru unii cea mai grosolană eroare a timpurilor moderne și gestul care certifică propria sentință capitală.

Avem, așadar, nu numai o degradare a poeziei prin cantitate, dar și una prin variație calitativă. Dacă s-a scris întotdeauna mult sub raport cantitativ, astăzi se scrie imens și din punct de vedere calitativ. N-avem nevoie să verificăm afirmația prin prea multe dovezi : ajunge să privim orice tablou al clasificărilor și etichetele care

Scanned with OKEN Scanner

constituie obiectul preocupărilor critice. Într-un spirit sistematizator pentru a cărui laudă nu avem îndeajuns de potrivite cuvinte, Gheorghe Grigurcu înșiruie bunăoară într-un frumos articol *ipostazele liricii actuale,* făcînd înainte de toate distincția între lirismul nud și cel teatralizant : primul se împarte în barocul conceptualizat, barocul metaforizant, lirismul oracular, extatic, caligrafic, discursiv și romantismul clasicizat ; cînd e teatralizant, lirismul poate fi antisentimental, afabil, șocant, suprarealist, burlesc, halucinant, experimental. Evident clasificarea nu e desăvîrșită, cum nu e nici un lucru de pe lumea asta : s-ar putea de exemplu ca lirismul nud să fie denumit fără nici o pagubă teatralizant, cel oracular să fie substituit cu cel burlesc, iar halucinantul prin caligrafic. Bună sau controversabilă, categorisirea nici nu ne interesează, dar ea indică faptul că lirismul devine gen proxim care cere determinări, ca stambele, mezelurile și automobilele. Pe urmă, alții vor să ne convingă că o succesiune de pîrîituri literale sau silabice elaborate de experimentaliștii Ernst Jandl, sau Petru Popescu, sau de lettristul Izidor Izu este poezie ; că lava debordată pe nesimțite sau în nesimțire de stomacele suprarealismului doctrinar sau întîmplător este poezie ; că poezia poate fi suport auxiliar sau că poate suporta auxiliare, că trebuie să facem deosebirea între poezia care are nevoie de asigurări științifice pentru a fi creată și cea care are nevoie de știință pentru a fi citită. Ținem să transformăm deci cît mai rapid cititorul într-un infirm cu complexul specializării și dădacă : să-l facem să creadă că Eugenia Adam-Roșca este în poeziile sale „o natură prin excelență lirică“ așa cum face cu o extraordinară finețe analitică Dumitru Micu pe care trebuie să-l credem și atunci cînd ne informează că Teodor Crișan „posedă incontestabil simțul compoziției și al stilului, știe să scrie sobru, curat“, că

Scanned with OKEN Scanner

Tania Quil se caracterizează prin faptul că „emoţia debordează faptul propriu-zis poetic comunicîndu-se ca stare frustă, netransfigurată, autobiografică“, că Marius Vulpe practică un „parnasianism radical“ spre deosebire de Cicerone Theodorescu care „debarasîndu-se încetul cu încetul de ermetism“ a rămas un parnasian „adică un fanatic al Versului, un meşteşugar, un artizan, un făurar“ — frumoase cuvinte altfel lipsite de sens şi reuşind să fie utilizate şi pentru definirea unor Tudor Arghezi, Ion Barbu, Tudor George sau Mallarmé. Să ajungem deci la conştiinţa deplină a faptului că un liric poate fi reflexiv, altul meditativ, altul interiorizat ; alţii reflexivi-meditativi, interiorizaţi-reflexivi, meditativi-interiorizaţi sau de o reflexivitate meditativă interiorizată şi în sfîrşit : plenari, sacerdotali, vaticinari, introvertiţi, intervertiţi, extrovertiţi, retrovertiţi, biblici, bucolici, fantezişti, peisagişti, păşunişti, futurişti, fauvişti, realişti mesianici, sofianici, telurici, barbiturici, citadini, obstretici, abstractizanţi, mitizanţi, idilizanţi, realist abstractizanţi, mondeni, vomitivi, exteriorizaţi, eternizaţi, irizaţi, halucinaţi, ludici. Să dibuim şi să dichisim deci cît mai multe categorii simple şi să practicăm analiza combinatorie a categoriilor ca o maşină de calcul: şi cu cît vom face treaba asta mai repede şi mai bine cu atît mai uşor vom putea renunţa la poezie în favoarea unor foarte buni poeţi cu tarlale personale.

Să salutăm în acelaşi scop victoria concludentă a ştiinţei şi tehnicii asupra poeziei pe care a transformat-o într-un produs de serie de excelentă calitate. Mecanizarea categorială şi industrială este o nobilă realitate umană şi spirituală. Faptul că un sonet produs de o maşină electronică nu a putut fi deosebit de unul scris de Saint-John Perse nu trebuie să ne producă vertigii : cu atît mai vîrtos va fi dificil să-l deosebeşti de poezia lui Virgil Mazilescu. Mai trăiesc din păcate unii sentimentali de modă

Scanned with OKEN Scanner

veche care susţin că opoziţia esenţială între maşină şi poet o constituie faptul că poezia uneia este produsul unui mecanism automat, în timp ce dincolo, ea parvine dintr-o conştiinţă. Dar, ce sfîntă naivitate, parcă cineva ar putea dovedi că ceea ce se numeşte conştiinţa lui Nichita Stănescu sau Nichita Stănescu însuşi nu este un mecanism producător automat de splendide mosorele deşirînd la botul calului aţe conceptuale atîrnînd ca ghirlandele sub greutatea floricelelor iscusit colorate ! Cînd va trebui să alegeţi între poeţi şi maşini, să nu staţi nici o clipă în cumpănă şi să alegeţi maşinile : nu numai pentru eficacitatea şi supuşenia lor categorială, dar şi pentru că sînt mai puţin costisitoare.

Şi, lucrurile fiind astfel aranjate, renunţînd la poeţi în favoarea tipurilor de maşini poetice, vom renunţa şi la cuvîntul poezie sau îl vom întrebuinţa cu sensul lui real pe care i-l refuzăm acum cu o încăpăţînare romantic-convenţională : acela de obiect de consum deloc indispensabil, ca plastilina sau saluturile de circumstanţă ale crainicilor de televiziune. Eliberaţi de această derizorie obsesie purtînd numele de poezie, vom putea încerca s-o redescoperim sub o formă care ar reomogeniza universul, care l-ar face coerent şi plenar, ca acel limbaj-rugă al mirabilului Francisc din Assisi, care vorbea tuturor fiinţelor şi pietrelor şi era de toată lumea înţeles, sau ca elinul acela care unea într-un singur suflet pe cei care-l ascultau.

Care ar fi măsurile practice ce ar trebui luate pentru renaşterea poeziei ? Bineînţeles, moartea ei. Reducerea ei la tăcere, transformarea ei în tăcere, o tăcere cantitativă şi calitativă, tăcerea hegeliană, cea din urmă, după care s-ar putea ca totul să reînceapă frumos, de la zero absolut. În această vreme nu vor mai fiinţa poeţi şi cel care va tăcea cel mai desăvîrşit va fi cel mai desăvîrşit

Scanned with OKEN Scanner

poet. Pentru aceleași scopuri se poate recurge la nenumărate idei, toate constructive. Platon interzisese poetului să intre în Cetatea sa. Fără îndoială că avea dreptate, dar unde se vor duce atunci poeții ? Fără doar și poate într-o cetate a lor înșiși, într-o planetă pitică, într-o cooperativă sau un falanster în care vor fi liberi și între ei, unde organizarea ierarhică ținînd seama de ludic și de tetralizant, de cerebral și glandular, de ideal și material va fi modul de existență și unde poezia va ține loc de calorii și calorifere, de vitamine și alcooluri, de veșminte și canapele. Pentru cei care din motive familiale sau obștești nu se vor putea deplasa pentru a se încadra într-o asemenea comunitate, li s-ar putea aplica Proiectul de lege al Republicii literelor redactat de Duranty în timpul campaniei realiste de la 1850, din care spicuim primele articole: „Art. 1 — Orice poezie este interzisă sub pedeapsă cu moartea. Orice vers adus pe lume va fi distrus... Art. 3 — Versurile compuse anterior prezentei legi vor fi retrase din circulație, băgate în sertare sigilate și încuiate cu lacăte".

Evident, totul numai temporar. Căci sîntem fatal condamnați să ne suportăm în preajma poeților. Champfleury, alt reprezentant al realismului din aceeași perioadă, explica foarte bine de ce : „Poezia nu poate muri, pentru că prea mulți oameni au interesul s-o conserve. Cine va cînta înscăunarea regilor, dacă versul ar dispare ? Prozatorii nu sînt destul de curtezani pentru a îndeplini această misiune. Cine ar face cantate, azi în favoarea păcii, mîine în favoarea războiului ? Cine va măguli poporul pentru a-l chema pe rege ? Și cine va vorbi sclavului în ziua următoare ? Nimeni decît poeții". Transcriind aceste rînduri, trebuie să ținem seama de împrejurările din care ele s-au născut : renunțînd prin urmare la ceea ce este înapoiat în ele, vom lua numai sîmburele dialectic, amintindu-ne că

Scanned with OKEN Scanner

pe epitaf Eschyl voia să-i fie scrise victoriile din război și nu poemele dramatice, iar Sofocle era mai mîndru de guvernarea Samosului decît de orice altceva. Pentru ca să scăpăm de poezie trebui doar atît : să vrem s-o facem.

PRECARITATEA MITOFILIEI CONTEMPORANE. Orice construcție literară este întotdeauna calificativă și cu necesitate empirică. A afirma înseamnă însă a nega, căci orice situare în moment include și exclude o infinitate de alte situări, se include și se exclude pe sine într-o infinitate de situări. Pierdut în relativitatea modernă, terorizat de imprevizibil, autorul de azi pare a se limita la două drumuri lesne de parcurs : mitul și haosul — o ordine, o realitate sistematizată și cunoscută prin manuale și compendii de tot felul, și dezordinea, acea realitate constituită dintr-o rețea inextricabilă de semne ce se oferă în primul rînd experienței senzoriale. Atunci cînd nu se lasă pradă haosului, el, autorul fără voință, sfîrșește prin a chema în ajutor mitul. Mai mult decît oricînd, strivit de aglomerația de lucruri și de puncte de reper, omul epocilor în care se formalizează se supune acestui zeu incapabil, dar fascinant.

S-ar părea că mitul nu e realitatea, dar avem pretenția să o numească. Pe de altă parte, mitul nu este literatură, așa cum o tablă de materii nu este literatură. Mitul devine literatură atunci cînd este localizat. Raportul dintre mit și opera care-l conține e acela dintre concept și realizarea lui concretă. Ca simbol etno-lingvistic, mitul are nevoie pentru el însuși de mai puțin limbaj decît oricare dintre spațiile de manifestare umană, și el devine literatură atunci cînd fiind circumstanțializat, începe să aibă nevoie de limbaj.

Există mit numai în legătură cu omul, pe care-l ordonează empiric, fără a-l investi cu un semn ; dar opțiunea

Scanned with OKEN Scanner

mitologică devine automat premisa unui sistem de coordonare a lumii, căci pornind aprioric de la mit, selecția faptelor se va face în ordinea pe care o propune mitul, iar acestei ordini i se conferă cu generozitate titlul de ipostază fundamentală a omului în raport cu ceilalți oameni sau cu forma exterioară sau interioară a universului. Cînd un autor are ambiția să cuprindă cît mai exact realitatea, el va recurge la mai multe mituri care, integrate într-o țesătură aproape imposibil de urmărit, distruge orice idee despre materialul folosit. Citiți pentru exemplificare cărți de James Joyce, Samuel Beckett, Michel Butor, sau începuturile similare de la noi ale unor Vl. Colin sau I. Deneș.

Autorul modern are posibilitatea de a relua mitul sau de a-l prelucra. Un mit devine însă ceea ce trebuie să fie în măsura în care el este sancționat ca un bun comun, acceptat ca atare, și posibil de recunoscut prin recurență, fenomen care-i oferă existența statutară. Prin mit nu aflăm așadar ceva nou despre realitate, ci verificăm existența unei programări foarte vechi. Mitul este atunci, pentru cei aflați sub meschina fascinație a certitudinilor posibile, condiția umană reală și nu ideală. Dacă o carte e un mit transpus în context spațio-temporal, atunci între situația mitică și contextul de circumstanțializare se stabilește o opoziție niciodată rezolvabilă, pentru că nici unul dintre termeni nu se explică deplin și nu se exclude pe deplin prin celălalt. Mitul prometeic a existat înaintea lui Eschyl, dar o operă literară care l-ar situa înaintea lui Eschyl n-ar fi mit pur. Dar, se zice acum, farmecul oricărei opere nu provine din mit ci din situarea mitică, ceea ce nu e o prostie întreagă, dar e un adevăr parțial.

Un cult al mitului a existat mai întotdeauna, cu excepția epocii pozitivismului, dar folosirea lui zgomotoasă și extensivă nu s-a produs decît în vremea noastră. Pre-

Scanned with OKEN Scanner

luarea modernă a miturilor nu presupune însă copierea exactă a prototipului situaţional, căci prototipul acesta nici nu există, chiar dacă e simbolizat printr-un nume la nesfîrşit îngînabil. Preferinţa pentru un anume mit, e, se pare, semnificativă pentru natura epocii şi chiar numirea unui mit poate fi azi o operaţie de opţiune. Dacă lucrurile stau aşa, atunci epoca modernă e una a perfectului marasm, a haosului în care coexistă paşnic toate simbolurile situate între Prometeu şi Sisif, între Satan şi Iov. Adică o vreme care servindu-se de mit, îi distruge funcţia.

Apariţia unor relaţii noi între individ şi univers sau societate poate duce la valorificarea unor mituri, cum fac toţi autorii fără voinţă de la Camus şi Anouilh, la Horia Lovinescu, Marin Sorescu şi Lucian Blaga, sau poate da naştere unor noi mituri. Într-o anumită epocă, Franz Kafka a creat „mitul procesului", cum îl denumeşte Sartre şi care e realmente un mit nou, inexistent ca atare înainte. Mituri anterioare, fără subordonare la mituri mai vechi, sînt mitul lui Don Quijote şi mitul bovaric. Dar, pe măsură ce acumularea culturală şi experienţa omenirii creşte, numărul miturilor ce rămîn de descoperit, scade : ca în tabla numerelor naturale, numerele prime, ireductibile, sînt din ce în ce mai rare pe măsură ce decurge numărătoarea şi un moment final acela al tăcerii, al dobîndirii conştiinţei inutilităţii numărării, a putut fi prevăzut.

Dar care e în definitiv valoarea mitului după cele spuse ? Dacă ea trebuie legată de condiţia practicii literare acţionînd cantitativ şi nu în profunzime, atunci întrebarea trebuie să capete următoarea expresie : Ce se întîmplă cu aceste bunuri comune repetate în nesfîrşit număr de variante de un nesfîrşit număr de autori ?

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd ajungem să trăim cu intensitate sentimentul fatalității pe care-l aduce cu sine ideea de repetiție. Iar acest sentiment ne permite accesul în țara evidențelor stereotipe și necontrolabile, al parafrazării, perifrazării și parafrizării. S-ar părea că, păcătuind continuu față de o *ultima ratio* care e păcatul originar, ne e teamă de exactitate, de lucruri netransparente, de tot ce există fără să aibă nevoie de justificările analogiei ; ne simțim vinovați față de o tradiție și nu față de absolut și credem că putem dormi liniștiți înlăturîndu-se spaimele prin audiențe la etaloanele arhetipice. Credem că privim înainte, privind înapoi. Luăm miturile care sînt răspunsuri, drept soluții sau drept întrebări. Exploatat azi, mitul e o formă a lenei de gîndire și acțiune, un punct mort al unei evoluții. Nevoia de mituri este nevoia tipică tuturor creaturilor ombilicoide care nu pot supraviețui fără genealogie și acte de identitate pentru a ști formal cine sînt.

Un mod comun de maimuțăreală și de lene existențială îl constituie reluarea intactă a sensului tradițional al mitului, la care autorul se aliniază afectiv și rațional. Atunci, Achile, Adam, Adonis, Asclepios, Ajax, Acteon, Alastor, Alkinous, Amfion, Amfitrion, Andromeda, Andromaca, Andros, Anteu, Arahne, Ariadna, Baal, Bellerophon, Caliope, Dedal, Dafne, Driadele, Euridice, Elpenor, Endemion, Faust, Hamlet, Oedip, Arcadia, Lear, Pelops, Avram, Iona, Zamolxe, Christos, Tracii și Dracii de tot felul devin coloanele vertebrale ale cărților, subiecte de roman, de poem, de dramă uzuală ; și, dacă vom căuta mai bine, îi vom găsi și pe Eurypylos, Erymanthos, Arisbe, Gelanor, Trophomis, Udaios, Xenoclea, Polykaion, Keleus, Kleitonymos, sau îi vom găsi în curînd dacă se va traduce în românește cîteva bune lucrări de descripție mitologică.

Scanned with OKEN Scanner

Un mod mai subtil de subsistență a comodității lașe îl reprezintă accentul pus pe ceilalți termeni ai mitului, prin inversare sau suprapunere : Janus sau Sisif sînt personaje odioase sau simpatice, pozitive sau negative, Tersit care era o tîrîtură obraznică devine un exponent al nemulțumirilor populare și Prometeu este important, dar mai importante sînt lanțurile sale, vulturul care-i roade ficatul, ciocul vulturului prin intermediul căruia ficatul poate fi ciopîrțit, ficatul însuși, stînca de care sînt prinse lanțurile — toate acele nenumărate accesorii fără de care Prometeu se spune că nici n-ar putea exista. Ulyse e prin urmare ușor de confundat cu un evreu dublinez, Christos e un ofițer din armata americană, iar H. C. Earwicker e însuși Satan și tot ce a urmat după el. Meșterul Manole și Miorița prezintă atîtea mistificări de circumstanță, încît înșiruirea lor ar cere multe pagini.

Mitul nu oferă o morală, ci morale, din care cauză e profund imoral ; el nu aduce o justificare a lumii, căci fiecare mit își are propria sa justificare, reductibilă numai la ideea de repetiție. Mitul este refuzul încăpățînat al dialecticii și devenirii și cea mai bună dovadă că lucrurile stau așa o constituie faptul că nu putem prezice nimic din desfășurarea unui eveniment istoric, care poate deveni eventual mitologic numai prin analogie și numai prin consumarea sa definitivă și totală. Mitul interzice ideea de viitor și ideea pe care o avem despre libertatea omului de a acționa altfel decît s-a făcut. Mitul este un eficace opiu și nu un regulament de comportare umană, un cod al manierelor literare convenționale.

Singura posibilitate de evadare din spațiul tehnocrației literaturii mitologizante îl constituie efortul îndreptat către descoperirea de noi mituri, de noi situații

Scanned with OKEN Scanner

umane. Dar, pentru a aspira către ultimul și necunoscutul mit care-și va refuza chiar și numele, mai există actul de voință necesar și bunăvoința universului ?

METAFORELE CELE MAI SUPERFICIALE. Cînd întîlnesc un obiect pe care nu l-am văzut niciodată, încerc să-l încadrez pe baza formei într-o clasă oarecare de obiecte. Dacă operația nu este posibilă, îmi spun : iată dovada existenței excepției sau accidentalului. Și introduc atunci, candid, obiectul în clasa obiectelor accidentale sau concep o nouă clasă al cărei singur obiect este deocamdată această excepție care, prin construcția unei clase încetează de a mai fi o excepție. Dacă întîlnesc două obiecte identice ca formă, pot construi, de asemenea, o clasă : și mă gîndesc la situația sau situațiile care au generat forme identice, fără a putea renunța la concluzia oarecum perversă care-mi spune că totul este un semn al hazardului. Dacă întîlnesc trei obiecte asemănătoare sau identice, percep forma comună, dar realizez mai bine clasa lor. În care caz, oricît ar fi forma de bizară, îmi spun : am dovada că există o lege care-mi produce obiecte identice sau asemănătoare. Forma nu mai are de fapt, nici o importanță, deși ne place să vorbim despre ea : forma nici nu mai există. Gîndiți-vă de pildă, că există o lege pe baza căreia se produc oameni : dar care este forma omului ? Copacii care există într-o pădure, nu ne mai interesează : dar care este forma unei păduri ? Și, apoi, ce se întîmplă atunci cînd afirmăm că universul este o pădure de arcane, omul o pădure de instincte sau contradicții ?

Cunoaștem realitatea, mai precis ne-o imaginăm, prin intermediul acestui mijloc de obscurizare care este asociația. Că a fost mai întîi actul asociativ sau dimpo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă, corespondențele, similitudinile, ar putea constitui de asemenea, o problemă care s-ar putea discuta, tot pe baza corespondențelor și asociațiilor ; ceea ce ne interesează aici, este însă constatarea că asociația stabilește sistemul : forma unui obiect intră în relații sistematice cu forma oricărui alt obiect, sau cu forma oricărei reprezentări a oricărui obiect. Legea asociației ne stăpînește azi ca și întotdeauna, azi mai mult decît întotdeauna : poate că între aceste obiecte nu există relații, nu există corespondențe, dar, odată stabilite prin asociația de cuvinte, nu mai putem scăpa de certitudinea realității lor. Mai mult chiar, putem bănui existența unor relații nestabilite pînă acum, pornind de la premisele argumentate aprioric, oferite de ideea identității materiale a lumii. „Pentru gîndirea speculativă, scria Francesco Flora, unitatea universului — de la firul de iarbă la sistemul astral — este un adevăr axiomatic. Un atom diferă de altul, dar toți atomii din orice substanță constituie unica substanță a universului". Pornind de la această ipoteză, ne putem atunci imagina că toate alegoriile sau utopiile, de la Dante la Swift, la Huxley și Michaux, sînt realități. „La originea lumii, unde viața și moartea terestră sînt combinate într-o unică evoluție, palpită alegorii de infern și de paradis, de visuri populate cu îngeri și monștri, fiecare asociație sau mit creat de om, cu o conștiință poetică sau o pasivitate maladivă, transpune baza unică a universului și descoperă adevăratele rudenii : cele pe care știința le va numi combinarea și transformarea atomilor". Acesta este punctul de vedere optimist, al omului faber, al celui care depistează similitudinile, relațiile, omogenitatea ; al celui care, cufundat pînă peste cap în paralelisme, nu observă cît de limitate sînt teoretic posibilitățile de imaginație formală ale omului. Că realitatea este imaginată și că imaginația

Scanned with OKEN Scanner

este realitate —, adică și invers, cum ar zice Marin Sorescu, dramaturgul. Despre metaforele de intersecție ale inversului cu inversul, ne vom ocupa în cele ce urmează.

Nu ne interesează evident, acele asociații vulgare de tipul : luna este... „cărnoasă, rece, mătrăgună, întunecată de omizi“ (G. Călinescu) ; „Omleta rîncedă a lunii“ (Geo Dumitrescu) ; „Luna, ai spune un mort ieșit din genunea albastră“ (G. Trakl) ; sînt grosolane procedee deformative ale unor obiecte cu formă și funcționalitate precisă. Ne vom apropia de fenomenul mult mai interesant, dar nu mai puțin derizoriu, al tentativelor de limitare a nelimitatului, de formare a informalului, de finisare a infinisabilului. De metaforele aplicate absolutului. Adică de paradoxele gîndirii poetice și nonpoetice.

Cosmosul-mașină și cosmosul-animal. După o concepție orientală, lumea există ca o succesiune de zile și nopți ale lui Brahma ; ziua marchează existența lumii umane ; noaptea, lumea zilei se distruge pentru un timp echivalent zilei. O zi a lui Brahma este egală cu 4,3 miliarde ani solari, noaptea la fel : calcule de acum trei milenii coincid tulburător de exact cu aprecierile astrofizicienilor de azi. După o sută de ani ai lui Brahma, va urma mahapralaya, sau distrugerea totală și pe vecie a lui Brahma însuși și, odată cu el, a întregii lumi. Potrivit aprecirilor din *Cartea legii lui Manu,* lumea s-ar afla la jumătatea acestei evoluții... Și totuși, nu e viața unui om o succesiune de zile și nopți, de norme ale zilei și norme ale nopții, o sinusoidă distinctă ? Cosmosul conceput deci ca un om, cosmosul conceput ca un animal : metafora antropocosmică. În mitologia greacă sau scandinavă, din giganții morți se formează elemente topografice : din sînge — marea, din ochi — lacurile, din păr — pădurile, din oase — munții. În *Upanișade* se stabilește un raport direct între elementele cosmice și funcțiunile fiziologice;

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga își imaginează că monadele dorm, omenește adică ; Ion Alexandru își imaginează devenirea ca o continuă și dureroasă naștere umană ; totul devine tot, continuitatea și simultaneitatea, realitatea e o mișcare animală interminabilă care cuprinde, deopotrivă, germinația și putrefacția. E cazul cînd se dă lumii un sens, o direcție, care este direcția biologică — un caz evident, fericit, privit din interioritate, trăit.

Dar lumea poate fi considerată și ca un mecanism, pe baza simetriilor imaginației. „Știința, ne spune pozitivistul D. Gusti, analizează lumea ca pe o mașină : ea cercetează în parte elementele totului : figurile spațiale, mișcările stelelor, razele solare, manifestările materiei, istoria Pămîntului, formele plantelor și ale animalelor, economia, arta, religia, dreptul.“ Așadar, cosmosul anorganic, cosmosul poeziei futuriste, cosmosul fără Dumnezeu, dar mai ales, cosmosul fără suflet. Opoziția e netă : un animal are un sens avînd o istorie, o biografie, o mașină are numai un scop. Ceea ce lipsește omului, este claritatea scopului pentru care există ; invers, ceea ce lipsește mașinii, nu e scopul (pe care de asemeni îl putem ignora), ci imaginea aceluia care a creat-o și care o manipulează. Pe de o parte deci, ideea de atașament organic al individului la cosmos (vezi orice panteist, de la cei vechi la Blaga) ; pe de alta ideea de mecanism în care omul nu are decît rolul unui element cu funcție precară, misterioasă. Prima situație îi dă omului, inexplicabil, un sentiment de ușurare ; a doua, unul de spaimă. Dar nu sînt ambele la fel de derizorii — mecanism sau animal, lege sau suflet, mecanism care se poate însufleți, suflet care se poate explica mecanic ? Spun aceste metafore mai mult despre univers, una decît cealaltă ? Una, inversul celeilalte și cealaltă, inversul uneia — cum se poate defini una pe cealaltă, cum se poate degaja ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărul de asociaţie şi disociaţie ? Iată una dintre întrebările închise, care se pun inutil în poezie de cîteva mii de ani.

Metaforele infinitului, ale esenţei, ale devenirii. Trăind între legile formelor regulate care ne-au fost repartizate, încercăm să dăm absolutului o formă. Vorbim de esenţa unui obiect. Pentru a realiza efectiv esenţa unui obiect se cere o condiţie esenţială : ca obiectul să aibă o formă. Cînd acest obiect este absolut, esenţa sa este totalitatea esenţelor particulare, şi încă ceva în plus. Dar o totalitate plină cu toate posibilităţile imaginate este de fapt echivalentă cu o mulţime vidă ; din ea nu lipseşte nimic care-ar putea-o face esenţă particulară, presupunînd confruntarea, compararea. Pe de altă parte, un obiect cu esenţă trebuie să aibă o formă efectivă. Infinitul e infinit : dar nu ni-l putem imagina decît dacă-i dăm o formă, deşi orice formă este, prin definiţia ei, limitativă, dogmatică şi prin finit nu putem cuprinde infinitul. Totuşi, dilatăm cîteva forme din cele pe care le cunoaştem la scara infinitului : cub, piramidă, spirală, sferă, labirint, şopîrlă etc. Dar, orice formă extinsă la infinit devine sferă : cubul devine sferă, sfera devine în acelaşi timp cub, piramida devine sferă care e cub, sfera devine sferă. O sferă devine, în acest caz, o simplă suprafaţă (utilizez cuvîntul în sensul lui clasic, nepejorativ) dar sferă, o peliculă fără sens, fără nici o întrebuinţare, ca orice perfecţiune, de altfel. Căci, gîndiţi-vă la ce poate fi utilă sfera ? Dar sfera e perfecţiunea şi atunci infinitul e perfecţiunea. Universul era reprezentat la Babilonieni, la Ptolomeu, dar şi în poezia unor contemporani cum sînt Ion Barbu sau Nichita Stănescu, ca o sferă : cei vechi şi cei noi, anticipă sau aplică ideile lui Einstein care imaginează un univers infinit, dar sferic infinit. Heidegger afirmă

Scanned with OKEN Scanner

că interioritatea omului este tot sferică indefinită, iar Gaston Bachelard, care din păcate ignoră poezia românâ, caută exemple puţin importante pentru a-i susţine ideea. Dar, pentru că infinitul este sferic, orice lucru infinit este sferic : un scaun infinit este sferic. Un steag infinit va trebui să fie sferic. J. L. Borges imaginează *Biblioteca Babel* care conţine toate cărţile posibile scrise şi nescrise : această bibliotecă nu poate fi decît sferică, iar cartea perfectă este evident, sferică...

Există mişcare în univers, în om, în umanitate ? Atunci mişcarea nu poate fi percepută decît în prezent : dar noi o deducem în trecut şi o inducem în viitor. Mişcarea este tocmai acest interval dintre două puncte, acest prezent precar, valoare punctuală nedefinibilă prin sine însăşi. Nu ne rămîne decît să inventăm un nume pentru a cuprinde mişcarea, un nume iarăşi vid care este Istoria. Dar istoria devine, printr-un subtil joc de raţionamente, infinitul, şi infinitul trebuie să aibă, evident, o formă. Mişcarea umană, ca şi cea universală, ca orice mişcare, trebuie să aibă o direcţie şi un sens. Sensurile nu pot fi decît : înainte, înapoi. Omul nu se poate deplasa decît pe un drum ; istoria anexează firesc metafora drumului, nu ne mai interesează decît drumul şi nici un moment ce se află dincolo de marginile lui. Dar drumul este situat pe trei dimensiuni : lăţime, lungime, înălţime, care pot fi la rîndul lor, indefinite. Atunci, drumul este în spirală, circular, buclă, labirint. Simţim nevoia desigur, să ordonăm un material inordonabil, să avem certitudini : dar care poate fi sensul unei spirale indefinit ascendente şi centrifuge (pentru şi faţă de cine „ascendent“ şi centrifug, pentru numele lui Dumnezeu !), al unui cerc indefinit, al unui labirint, al unei bucle fără sfîrşit ? Dar nonsensul nu

Scanned with OKEN Scanner

ne împiedică să ne ordonăm istoriile în funcţie de ele, să avem, astfel, mai puţine neliniști.

Metaforele telescopului ale sferei și ale drumului par a fi cele care ne terorizează. Între ele există de altfel legături secrete, deși acceptînd aceste metafore ca postulate, tot nu ne-am putea da seama care este sensul unui drum într-o sferă, care este forma lui, ce înseamnă „evoluţie“ într-o sferă. Dar aceasta nu trebuie să deranjeze. La dimensiunile unu pe unu ale infinitului, totul este posibil.

Mai bine să ilustrăm telescopia. În *Ruinele circulare*, acel cavaler al paradoxului care este J. L. Borges, imaginează un fachir care prin însăși forţa gîndirii, creează o lume : dar acest fachir nu există, desigur, decît în imaginaţia altui fachir care gîndind o lume, nu se află decît în gîndirea unui alt fachir. Schema este numai sugerată, acest relativ mare scriitor, refuzîndu-și efectele ieftine pe care le datorăm autorilor ce nu știu să se oprească la timp. Cr. Morgenstern speculează și el schema : un iepuraș stă într-o pajiște și știe precis că nimeni nu se interesează de el ; pe un deal apropiat se află însă un om care privește cu binoclul iepurașul, imaginîndu-și exclusiva superioritate, căci iepurașul nu știe că e privit. Dar Dumnezeu de undeva, îl privește pe om care... etc. În *Ultima vizită a gentilomului bolnav,* Giovanni Papini imaginează un personaj care crede că există numai pentru că un om îl visează, un om care doarme și visează că-l vede trăind, mișcîndu-se, vorbind. Augusto Perez, personajul creat de Miguel de Unamuno, afirmă într-o discuţie cu autorul, că acesta este el însuși creaţia altuia, așa cum el este creaţia sa. Dar în *Finnegan's Wake* nu există o lume de simboluri universale, o lume visată de H. C. Earwicker ? Apoi filozoful chinez Ciuang Ţe care nu știe

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu este cumva un fluture care se visează un filozof, sau un filozof care se visează un fluture? În sfîrșit, Anatole France în *Grădina lui Epicur*, reluînd pe Pascal: „E tot așa de posibil ca milioanele astea de sori, adăugate la alte miliarde ascunse ochilor noștri, să nu formeze laolaltă decît o globulă de sînge sau de limfă în corpul unui animal sau al unei insecte imperceptibile față de o lume care depășește orice concepție omenească despre mărime și care n-ar fi ea însăși totuși, comparativ cu cine știe ce altă lume, decît un grăunte de nisip. Tot astfel, nu e deloc absurd să ne imaginăm că veacuri întregi de cugetare și inteligență trăiesc sub ochii noștri într-o clipă, pe un atom ...". Așadar, aceeași idee a pluralității telescopice a lumii, a integrării structurilor explicative în structuri comprehensive, pe baza izomorfismului. Nu e oare, de fapt, cu totul asemănătoare, imaginea despre structura atomică a lumii pe care ne-o procură fizicienii, minus ideea de animal? Nu ne conduce gîndirea cîteva automatisme asociative, dintre care unul este schema cutiei în cutie? Dar care dintre problemele acute ale umanității s-au rezolvat prin aceasta? Care este deosebirea dintre nivelul de înțelegere a lumii între momentul Ciuang Țe și acela desemnat de Einstein? Nu cumva se descoperă idei etern descoperite, șansa umanității de a supraviețui constînd tocmai în această capacitate amnezică prin care-și poate permite să revină la clișee? Desigur, ce s-ar întîmpla dacă profetul ar avea o memorie bună?

Fără îndoială că Marin Sorescu nu și-a pus aceste întrebări atunci cînd și-a propus să-și creeze un sistem complet de ipoteze logico-metaforice pentru aceste etern inutile întrebări, prin tragedia *Iona*, precum și prin unele dintre poemele din *Moartea ceasului*. Poe-

Scanned with OKEN Scanner

mul dramatic se bazează în ansamblu pe aceeași structură telescopică de imaginare a luminii. Peștele A este inclus în peștele B care este inclus în peștele C care... etc. Pentru a se elibera din burta primului pește, Iona practică o fereastră ; pentru a se elibera din cea de a doua, practică o fereastră ; fiecare act de evadare înseamnă o deschidere către spații din ce în ce mai vaste. Dar oricare dintre orizonturi va fi tot o burtă de pește; universul nu este altceva decît un șir nesfîrșit de burți, ca niște geamuri puse unul peste celălalt. Realitatea apare deci ca succesive spații închise pentru gîndirea și acțiunea umană — mereu mai întinse dar mereu similare celor incluse, mereu mai întinse și, paradoxal în aparență, mereu mai închise. Uriașe închisori nelimitate. Prin imaginea dată, poetul actualizează terifiante simboluri asemănătoare pe care le urmează în caracterul indefinit. Kafka oferea o *Poartă a legii* după care s-ar afla eventual altele : dar importantă este prima și mai ales paznicul. Martin Buber, pornind de la aceeași filozofie asupra lumii ca și Kafka, imaginează un sistem de cincizeci de porți pentru cei care caută să ajungă la divinitate, fiecare poartă fiind, în același timp, o întrebare, ultima dintre ele anunțînd prăpastia sau reîntoarcerea în credința ignoranței. Dar, Iona este plasat într-o infinitate de spații-întrebări care sînt mereu asemănătoare. În afară de aceasta, Iona este singur : pentru el nu există paznici, nu există dumnezei. Și, dacă poți evada dintr-o colonie penitenciară kafkiană, dacă poți evada din sistemul planetar, unde poți evada dintr-o galaxie, dintr-o supergalaxie — unde poți evada din gîndire ?

Interesante sînt însă, implicațiile subsidiare ale situației date. Pe măsură ce spațiile se extind spre tăcerea care este moartea infinită, a vidului, are loc o evo-

Scanned with OKEN Scanner

luție vizibilă de la organic spre anorganic. Prima burtă de balenă este burta unei ființe vii ; dar a milioana burtă cum va fi dacă cea de-a cincizecea este aceea a unui orizont de neatins ? Justificarea tragediei, astăzi cînd vorbim de moartea tragediei, vine tocmai din această conștiință a realității care nu are nici o fisură prin care omul să poată scăpa, și pe care Iona o pune în termeni dilematici : „Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva odată ce te-ai născut". Tragedia, consumată la acest nivel, al raportului ființă-univers, își are un punct de plecare în acea situație prezentată în *Talmud* sau *Biblie*, în care se deplînge nașterea oricărei ființe private de cerul edenic. În mama însărcinată, copilul se lamentează și nu vrea să părăsească pîntecele ignoranței. A pierde locul de odihnă, a plînge lumea din care ești condamnat să ieși, iată un motiv liric cunoscut încă din Evul Mediu ; Jacopone da Todi este numai unul dintre poeții care l-au valorificat — și pe care Sorescu îl dezvoltă. Alte nenumărate sugestii pot fi date de modificările de structură ale personajului situat într-un context metaforic specific. În prima dintre celule, Iona este Iona : dincolo de acest spațiu el devine un Sisif. Dar nici postura sisifică nu este definitivă, căci actul suprem al personajului îl aruncă din postura de sclav în aceea de erou, evenimentele vieții sale suportînd atunci traiectoria unei dialectici de cea mai pură speță hegeliană. În același timp, imaginea telescopică descrisă de actele lui Iona ne conduce către imaginea tautologică a lumii descrisă de pozitivismul logic contemporan printr-o sucesiune de teorii. Fiecare burtă de balenă este atunci aceeași lume descrisă prin alte posibilități ale gîndirii și cunoașterii, care se însumează într-un lanț fatal de parafraze și parodii.

Scanned with OKEN Scanner

Iona este inclus în peștele A care este inclus într-o succesiune infinită ; dar Iona nu este la rîndul său un pește. El este un termen indescriptibil prin proprietățile cosmosului, ca în concepția pascaliană. El aparține unei alte serii telescopice care este umanitatea prelungită în timp și spațiu. Ca și în unele dintre poemele unor Tudor Arghezi, Nichita Stănescu și Ion Alexandru, omul prezent este ultimul termen *hic et nunc* al unei serii logice infinite, reprodusă cu modificări neglijabile prin fiecare termen. Fiecare individ este într-un fel, o matrice pentru cel ce va să vină, descinzînd el însuși dintr-o matrice. Lucian Blaga în poemul dramatic *Ivanca* oferea afirmații asemănătoare : „Ne reproducem repetîndu-ne, parcă am fi o idee fixă a naturii neghioabe. De zece mii de ani și mai bine, natura nu se mai poate dezbăra de această idee fixă". Sorescu însuși, realizează imaginea lanțului umanității în cîteva din poemele din *Moartea ceasului*. În *Bărboși mereu* : „Ci numai barba noastră virilă nu-și pierde speranța, / Ea crește pînă la pămînt, / Acolo ca vița de vie, se prinde / Și se întoarce din nou sus, / Pe copiii noștri, / Într-o încăpățînare istorică". Sau, în poemul *Viziune* : „Nopțile vom auzi prin somn / Vîjîitul trupurilor voastre / Trecînd prin toate straturile / Pînă cînd în partea cealaltă a planetei / Obosiți și orbi de întuneric, / Veți, urca / În pîntecul altei femei. / O femeie ca toate femeile, / Care crede că vă iubește, / Că al ei e pruncul ce-l alăptează / Și care la rîndu-i a îngropat cu flori / Mulți copii / Pentru nașterile din emisfera cealaltă".

Așadar, intersecții a două serii telescopice, cosmică și umană, aflate într-un raport practic imposibil de precizat prin mecanismul care le generează intersecția. Piesa este descrierea momentului cheie de intersecție, acela al actului absolut, cînd lanțul stereotipiilor nu poate fi suprimat decît printr-un gest aparent disperat, care este

Scanned with OKEN Scanner

spintecarea propriei burți. Dacă adevărul nu poate fi descoperit prin executarea unor deschideri în structurile realității, dacă el, Iona, nu poate fi armonizat în starea dată cu universul, atunci el, Iona, punctul nevralgic al sistemului trebuie să se autosuprime. Dar suprimarea nu trebuie înțeleasă vulgar, așa cum au făcut comentatorii de pînă acum ai poemului care au crezut că personajul s-a sinucis. Aceștia au uitat evident, și regretabil, că tragedia este un sistem de simboluri pe care numai un spirit trivial și candid le poate lua *ad litteram*. Iona nu se sinucide fizic ; el suprimă numai ideea de Iona, pentru a face loc unei alte variante a propriei sale situații. Pentru a demonstra acest lucru, va trebui desigur, să ne întoarcem puțin la Hegel, din care Sorescu a citit cîte ceva, și pe care îl aplică în spiritul său propriu.

Cei doi termeni ai sistemului metaforic sînt, în esență, ființa și universul, aflați în raport antagonic și complementar. Așa cum afirmă un principiu logic elementar, într-un sistem de doi termeni, neapărat unul dintre ei este formal pentru celălalt. În cazul nostru ambii termeni au o formă, aceea dată de imaginea telescopică ; dar forma dată universului este de fapt o proiecție a unei conștiințe gînditoare care este Iona. Ar fi stupid sau cel puțin absurd, dacă am crede că universul este o burtă de pește, sau o succesiune, după cum ar fi la fel de absurd, dacă am considera că el are forma unui ou, sfere, șopîrle etc. Universul capătă o formă pe măsură ce omul nu mai posedă o formă interioară proprie. În sistemul care cuprinde ființa și neantul, cei doi termeni inseparabili, arată Hegel, dispar în mod nemijlocit fiecare în contrariul său, adevărul fiind devenirea. Cînd ființa este determinare, cînd neființa ; tragedia lui Sorescu surprinde tocmai momentul crucial al conversiunii. Neantul nedeterminat va deveni determinat prin procesul de pierdere a determină-

Scanned with OKEN Scanner

rii termenului complementar care este Iona. Este de altfel, situația exprimată și de titlul volumului său, *Moartea ceasului*, care are semnificația decesului unei ordini universale, imposibilă de prelungit în condițiile care nu mai favorizează funcționarea mecanismului. Este exact situația care creează alienarea umană, prezentată explicit în poemele volumului și implicit în tragedie : nevoit să exploreze spații din ce în ce mai laxe, Iona se înstrăinează firesc de propria sa condiție, „umanitatea" inițială din el se pulverizează pe infinitul număr de obiecte care populează fiecare nou și mai vast orizont.

Dar prin condamnarea sa absolută, Iona devine libertate absolută. Din momentul în care Sisif află că el este programat să fie Sisif, el își poate asuma responsabilitatea propriilor decizii, care pot fi disperate numai aparent. „Libertatea absolută, scrie Hegel, nu poate produce o operă pozitivă sau o faptă pozitivă, ei îi rămîne numai acțiunea negativă ; ea este numai furia distrugerii... Raportul... acestor doi termeni... este negația pură cu totul nemijlocită, și anume negația singularului ca un existent în universal. Singura operă și faptă a libertății universale este deci moartea, și anume o moarte care nu are nici o sferă de împlinire interioară ; căci ceea ce este negat este punctul neîmplinit al Sinelui absolut-liber..." Prin actul de deces, nu moare un om, ci o ipostază a omului devenită vetustă ; sclav, mai întîi, Iona devine în sfîrșit erou. Actul său este actul care marchează devenirea, saltul calitativ. Crearea premiselor pentru apariția altor relații sistematice. Tot Hegel formula situația : „...Devenirea este dispariția ființei în neant și a neantului în ființă ; dar ea se bazează totodată pe diferența dintre acestea. În consecință devenirea se contrazice în ea însăși, fiindcă ea unește în sine ceea ce e contrar ; o astfel de uniune însă se distruge pe sine însăși. Acest rezultat este ființa dispă-

Scanned with OKEN Scanner

rută, dar nu ca neant, căci astfel acest mod ar fi numai recădere în una din determinațiile deja suprimate, n-ar fi rezultat al neantului și al ființei. Acest rezultat e unitatea ființei și neantului devenită simplitate calmă. Simplitatea calmă este însă ființă, dar ființă care nu mai e pentru sine, ci e determinație a întregului". O reîntoarcere la ignoranța inițială ? Ar fi desigur o ipoteză, probată și de unele idei din alte poeme. „Și am văzut grupuri întregi / De oameni mecanici / Care, scîrbiți de orice fel de mașini / se întorceau în carnea strămoșească / pe jos" — va scrie poetul în *Roboții*. Dar reîntoarcerea nu este posibilă. În care caz, paradoxul existențial se rezolvă în sens dialectic, semnificația de drum invers, indicată în finalul tragediei, referindu-se la soluția irațională a lui Hartmann, pentru care a rezolva o situație paradoxală înseamnă nu a suprima unul dintre termeni, pe Iona sau Universul — burtă de pește, ci ambii termeni ai sistemului. Situația ulterioară generată, va fi exact aceea formulată în citatul mai sus amintit din Hegel. Mai este însă situația aceasta una tragică ? Evident că da : în măsura în care orice act absolut corespunde, dincolo de negativitatea sa unei ruperi de valori ineficace. Dar libertatea absolută nu e o condamnare absolută și atunci care e semnificația gestului absolut al eroului ? Nu cumva acest univers-burtă de pește, actul lui Iona și el însuși sînt termenii unei inimaginabile programări a hazardului ? Și atunci, care e sensul adevărat al acestui black-box inversat, în care e cunoscută interioritatea și nimic altceva ? Și dacă acest nimic altceva cunoaște numai factorii *input* și *out-put* și nimic din interiorul cutiei negre ?

Desigur, vorbim de ipoteze logico-metaforice asupra realității. Dar o ipoteză, chiar aceea referitoare la imposibilitatea de a ieși din ipoteze bazate pe asociație pe care o construiește Marin Sorescu, este ea însăși un paradox,

Scanned with OKEN Scanner

condiție de materializare a unei disperări inteligente. Și atunci, nu mai avem altceva de făcut decît să sancționăm adevărul că poezia, ca și gîndirea științifică, au ajuns într-un spațiu în care domnește o imensă plictiseală neliniștită, saturată de gesturi metaforice stereotipe. O plictiseală perfectă, la orizonturile căreia zărim alte plictiseli. Tragedia e parodie.

Trăim doar sub imperiul asociației. Simpla schimbare de perspectivă, observa Ortega y Gasset, este o formă a alienării. Metafora, scria el, este cel mai radical instrument de dezumanizare, lirica modernă fiind aproape în exclusivitate o cufundare sub nivelul perspectivei naturale. Metafora devine protagonista destinelor poetice, dar și a gîndirii logice. Din elemente de ornament ale realității, metaforele au devenit *res poetica*.

Prin urmare, o plictiseală sferică, o plictiseală infinită.

FALSA TRAGEDIE A LIMBAJULUI. Descoperindu-și imperfecțiile, omul a descoperit tragedia. Tentativă de recuperare a distanței care-l separă de realitatea ambiantă, probă în care victoria consistă în a fi învins, așa cum o definește A. Robbe-Grillet, tragedia se prezintă totuși ca virtualitate, ca o prezență posibilă, în sfîrșit, ca un adevăr parțial asupra omului, aplicabil în diferitele lui spații de manifestare.

Dacă vom întîlni reprezentări ale unui destin tragic acum două milenii, nenorocirea limbajului constituie o descoperire destul de recentă. Formulată de Hegel, ea aparține însă secolului nostru și o vom găsi într-o primă teoretizare de bază la Bergson. Lupul nu poate face o distincție între un miel și o capră, scria filozoful, dar omul poate face una între o capră și o capră. Dacă omul ar sesiza direct realitatea, obiectele ei, n-ar mai fi nevoie

Scanned with OKEN Scanner

de artă și nici de limbaj. „Un văl subțire s-a așezat între om și natură și chiar între om și propria conștiință... Prin limbaj ne depărtăm și mai mult de real, căci cuvintele desemnează generalul. Ele se introduc între obiecte și noi, maschează forma, înlocuind-o cu propria lor formă. Ne mișcăm într-un cîmp închis de simboluri și generalități în care forța noastră se măsoară cu alte forțe, trăim într-o zonă exterioară și lucrurilor și nouă înșine".

Dar nostalgia contactului nemijlocit cu realitatea, care făcea pe un Anatole France să-și dorească un minut măcar ochii cu multe fațete ai unei muște, își pierde treptat adepții. Noii teoreticieni, pornind de la aceleași premise, se arată a fi mult mai rafinați în speculația condiției tragice a omului și mai ales, fără nostalgii și fără iluzii.

Fenomen aproape natural, cu o anumită limită materială dar și cu o relativă stabilitate semantică, un cuvînt nu va putea sprijini realitatea, însă o poate ucide indicînd-o. „Cuvîntul, scrie Maurice Blanchot în *La Littérature et le droit à la mort*, îmi dă ființa, dar el îmi dă privarea de ființă. El e absența acestei ființe, neantul ei, ceea ce rămîne cînd s-a pierdut ființa, s-ar zice, singurul fapt care nu există. Din acest punct de vedere, a vorbi e un dat straniu. Hegel a scris : primul act prin care Adam s-a dovedit stăpîn al animalelor, a fost impunerea unor nume, altfel spus cînd el le-a aneantizat în existența lor... Dumnezeu a creat ființele, dar omul le-a adus la aneantizare". Blanchot precizează că limbajul nu ucide fără îndoială pe nimeni, dar pronunțarea unui cuvînt anunță deja moartea reală și o face deja prezentă : limbajul vrea să spună că obiectul de aici și acum poate fi detașat de el însuși, sustras existenței sale și prezenței în sine și aruncat deodată într-un neant al existenței și prezenței ; limbajul semnifică esențial posibilitatea unei distrugeri, și el este în orice moment o aluzie directă la un

Scanned with OKEN Scanner

alt eveniment... „Este așadar foarte exact a spune : cînd eu vorbesc, moartea vorbește cu mine. Cuvîntul meu e avertismentul că moartea există, în acest moment chiar, scăpată în lume, că între mine care vorbesc și ființa pe care o interpelez ea s-a strecurat brusc : ea se află între noi ca o distanță care ne separă, dar această distanță este de asemeni ceea ce ne împiedică să fim separați căci în ea se află condiția întregii înțelegeri. Singură, moartea ne permite așadar să simțim ceea ce vrem să ajungem, ea este în cuvinte singura posibilitate a sensului lor. Fără moarte, totul se cufundă în absurd și neant".

Care vor fi consecințele acestor speculații ? În primul rînd faptul că puterea de a vorbi este legată de absența propriei ființe. A te numi este ca și cum ai pronunța propriul cîntec funebru : „eu mă separ de mine însumi, eu nu mai sînt prezența mea, nici realitatea mea, ci o prezență obiectivă, impersonală — aceea a numelui meu care mă depășește și a cărui imobilitate pietrificată îndeplinește pentru mine exact oficiul unei pietre funerare apăsînd pe gol. Cînd vorbesc, eu neg existența a ceea ce spun, dar neg de asemeni existența celui ce spune..." Referindu-se la scris, Jean Reverzy afirmă și el în *Experiences de littérature,* că scrisul reprezintă o tentativă de aneantizare, și rezultatul unui instinct de distrugere personală : „Știam acum că reușita unei fraze abolea gîndirea care o inspira. Cuvintele nu exprimă emoția, căutarea lor e din ce în ce mai primejdioasă".

Dacă niciodată limbajul nu a putut să se suprapună exact peste realitate și nici măcar să nu se opună ei, în epoca actuală, prin creșterea masivă a rolului clișeelor de limbaj, comunicarea devine și mai dificilă. Eugen Ionescu vorbește de „tragedia limbajului", pornind de la un manual de engleză și de la lumea unor adevăruri șablon care slujesc drept exemple în exercițiile de învățare a unei

Scanned with OKEN Scanner

limbi străine. „Expresii gata făcute, clișeele cele mai tocite... îmi dezvăluiau automatismele limbajului, comportarea celor ce vorbesc ca să nu spună nimic, sau pentru că nu au nimic de spus ; era absența vieții interioare mecanice, cotidianului..." Este vorba de... „Micul burghez universal care nu mai are pasiuni, de cei ce nu mai știu ce să fie. Ei pot desigur, deveni, dar vai, pot deveni orice, și oricine. Ei nu sînt ei, ci doar ceilalți, lumea impersonalului, lumea interschimbabilului".

Dacă limbajul este virtualitate realizabilă într-o variantă concretă printr-un individ, o altă dificultate a comunicării o va produce faptul că fiecare individ va da o altă accepție fiecărui cuvînt, inclusiv șablonului. Imposibilitatea comunicării datorită polisemantismului cuvîntului și individualității concrete a vorbitorului a fost teoretizată încă între cele două războaie mondiale, în diferite chipuri. St. Chase în *The Tyranny of Words* ajunge bunăoară la consecințele ei ultime, aproape rizibile. Există, după el, neînțelegeri pentru că există cuvinte abstracte care au altă semnificație pentru fiecare vorbitor ; chiar și conflictele sociale și politice se datoresc tot faptului că diferiți indivizi înțeleg diferit aceleași cuvinte. Capitalismul, și toate principiile sînt create în mintea noastră, cu ajutorul limbajului și materializate tot cu ajutorul limbajului, dar nici cel mai puternic microscop nu le poate distinge unele de altele.

Care este atunci esența și rațiunea limbajului, ce poate și către ce ar trebui el orientat ? Același Maurice Blanchot face o asociație între actul creației în sens mitologic și actul vorbirii : „Limbajul nu începe decît cu golul, nici o plenitudine, nici o certitudine nu vorbește... Negația e legată de limbaj, în punctul de plecare eu nu vorbesc pentru a spune vreun lucru, dar există un nimic care vrea să vorbească ; nimic nu vorbește, nimicul găsește

Scanned with OKEN Scanner

ființa sa în cuvînt și ființa cuvîntului e nimicul". Și, încheie el, „Dacă lucrurile nu vorbesc decît spunînd despre ele că prin ele nu sînt nimic, ei bine, a nu spune nimic, iată singura speranță de a spune totul".

Mulți scriitori absurzi și neabsurzi au început și au reușit între timp să se perfecționeze în a nu spune nimic și în a justifica ei înșiși tragedia nimicului. „Într-o lume care și-a pierdut înțelesul, limbajul devine și el un bîzîit fără înțeles" — va constata Martin Esslin. Nereușind să expună exact ceva, autorul trebuie să interzică vorbelor ceea ce în mod firesc ele ar vrea să spună, ba chiar să le facă să exprime ceea ce ele acoperă de obicei : incertitudinea, contradicția, insesizabilul. Și Beckett, Claude Simon, Robert Pinget, Eugen Ionescu, Arno Schmidt și atîția alții, pornind de la eșecul relativ al limbajului, vor trece la desfigurarea sau distrugerea lui. De vreme ce este imperfect, de ce nu l-am face prin urmare și mai imperfect ? Distrugerea comunicării, drumul cuvîntului către propriul său vid ajunge să reprezinte singura experiență salutară.

Care e adevărul în ceea ce privește comunicarea prin limbaj, pe care unii îl folosesc totuși pentru a-și expune opiniile asupra ineficienței limbajului, nu e greu de observat. Dacă nu există un absolut tragic, o tragedie este o absolutizare a unui adevăr parțial asupra omului. Realitatea însăși nu poate fi nici tragică, așa cum nu poate fi nici comică : ea devine astfel atunci cînd e privită de individul imperfect, ale cărui imperfecțiuni sînt marcate prin contextul în care acționează. Dacă există o tragedie a limbajului datorită imperfecțiunilor limbajului, pornind de la aceleași raționamente putem vorbi de tragedii ale mirosului, auzului sau ale epidermei.

Un cuvînt e un fenomen natural, care prin uzaj devine și mai natural. Semn și semnificație, el nu există to-

Scanned with OKEN Scanner

tuși prin el însuși, ci numai într-o distribuție anumită prin care se definește și pe care o definește. Trecînd peste faptul că limbajul, în procesul muncii bunăoară, nu sugerează niciodată incomunicabilul, se poate constata că fără cuvinte cu mai multe sensuri, fără posibilitatea de a obține sensuri prin distribuția variabilă a cuvintelor n-ar mai exista literatură. „Limbajul literar" nu este, orice s-ar spune, comandat de utilitate, ca cel neliterar : dimpotrivă, el devine mai eficace în raport direct cu fisura existentă între semnificația utilizată și semnificația sa imediată, fisură prin care se introduce imaginația cititorului, facilitînd cuvîntului evadarea din real și alunecarea spre ceea ce numim inefabil.

Tragedia limbajului provine într-o mare măsură și din această confuzie a limbajului practic cu cel literar. Poeții, scria Jean-Paul Sartre, sînt oamenii care refuză utilizarea limbajului, limbajul poetic întemeindu-se pe ruinele prozei. „Ei visează să nu numească lumea și, prin aceasta, ei nu numesc nimic din tot, căci numirea implică sacrificiul perpetuu al numelui obiectului numit sau, pentru a vorbi ca Hegel, numele se relevă ca inesențial în fața lucrului care este esențial". Dar, oricît de frumos ar fi spuse lucrurile acestea, oricine poate observa paradoxul că literatura imită realul și aceasta prin numirea obiectelor în aceiași măsură cu alegerea cuvintelor în prelungirea virtualităților semantice.

Este evident de altfel că ceea ce se realizează prin noile metode de scriere, nu reprezintă de fapt o distrugere a limbajului, ci lărgirea convenției literare și de limbaj, propunerea unor noi convenții, care nu au deocamdată decît dezavantajul noutății și insolitului, adică înțelegerea lor de către un număr redus de receptori. Claude Simon suprimă punctuația sau o plasează în locuri neașteptate și tot el utilizează instrumentele gra-

Scanned with OKEN Scanner

maticale în tot felul de scopuri. Apar fraze care se întind pe pagini întregi ca la Proust, Faulkner sau Joyce : şi toate acestea numai cu rostul de a adecva limbajul la imaginea dezastrului unui război şi a realităţii labirintice. Nici încercarea de transcriere a unui flux verbal incoerent nu poate fi considerată ca un efort de distrugere a limbajului, chiar atunci cînd afirmaţia e făcută de însuşi autorul operei. Procedeul a fost în aceeaşi măsură întrebuinţat de Beckett ca şi de Caragiale care-i acorda însă o funcţie satirică.

În sfîrşit, orice cuvînt este un şablon, un clişeu, fiind de fapt o generalizare. Comunicarea normală utilizează cuvîntul în sensul său stereotip, nu estetic, pentru că valoarea unui mesaj curent e determinată de cantitatea de informaţie oferită în raport cu volumul lexical, iar inteligibilitatea lui de utilizarea cuvintelor cu sensul lor fundamental. În epoca actuală rolul clişeului, al formulei stereotipe, a crescut imens. Comunicarea în ştiinţă, în activitatea practică nu se mai poate face fără clişee. Să se renunţe la ele ar fi o imensă greşeală, dacă nu o imposibilitate. Dacă înainte cunoaşterea realităţii se făcea în mare parte intuitiv, prin cunoaşterea obiectului, astăzi ea se realizează mai mult prin limbaj. Gradul de abstractizare al limbajului este incontestabil mai mare astăzi decît oricînd şi clişeul de limbaj este cea mai eficace formă a abstractizării.

Transformarea limbajului în formule-şablon care şi-au pierdut orice semnificaţie din punct de vedere poetic, incapabile de a transmite un conţinut concret, pare să dezmintă tocmai rostul pentru care a fost creat. Realitatea este că incomunicabilul apare numai în măsura în care anumite formule stereotipe îşi pierd nu conţinutul, ci îşi deplasează uzajul în alte spaţii ale activităţii umane. Dar, din acest punct, problema priveşte sociologia, căci

Scanned with OKEN Scanner

ea se referă la despersonalizarea individului nerezistent la o civilizație numai aparent contrară condiției sale. Nimic nu este mai convențional, mai șablonard, decît teatrul lui Racine, sau proza lui Sadoveanu, dar nimeni pînă astăzi nu a vorbit de o tragedie a limbajului în legătură cu Racine sau cu Sadoveanu.

În afară de faptul că este o fericire hărăzită numai omului să nu se înțeleagă cu omul, nimeni n-a fost martorul vreunei tragedii reale datorate limbajului. S-au declanșat războaie pornind de la guturaiul unui rege, dar nu și din cauza limbajului. Și, după cum nu e importantă moartea, ci existența dinaintea ei, nu e important că există improprietăți ale cuvîntului, ci faptul că avem șansa limbajului.

RÎSUL ȘI RÎNJETUL. Rîsul, fenomen specific social și uman, în totală opoziție cu tragicul după unii, cu sublimul după alții, presupune existența unor convenții admise de toți indivizii unei colectivități, convenții de referire permanentă. Nu pot exista sancțiuni dacă nu există norme ; nu poți rîde dacă nu există certitudini. A rîde de defecte, de aparențe, de fenomenul social anacronic, a constituit un act util, salutar, unanim recunoscut. Rîdem din totdeauna și rîdem în situații variate. Vom rîde numai atunci cînd sensibilitatea este supusă inteligenței. Vom rîde de situația în care aparența se substituie esenței, cînd mecanicul și rigidul se substituie mișcării vii, cînd atitudinile și gesturile corpului omenesc ne fac să ne gîndim la un simplu act mecanic. Rîdem cînd o persoană normală mimează o deformație fizică, dar nu rîdem de nenorocirile ei fizice reale. Un om poate fi rizibil pentru ca are o figură rizibilă, numai în măsura în care el este rizibil social. Rîdem în sfîrșit de disproporția dintre o cauză și un efect derizoriu.

Scanned with OKEN Scanner

Teoriile clasice asupra comicului de la Kant și Jean Paul la Bergson și R. Escarpit afirmă fără excepție că rîsul (normal) se desfășoară în doi timpi : tensiunea și elasticitatea, o detentă în prezența contradicției și incongruentului unei situații și un „rebondissement", o retragere care marchează recîștigarea echilibrului, restabilirea superiorității spectatorului.

Dar iată că, favorizat de un relativism general, de o confuzie generală de valori, a apărut un rîs nou, fără puncte de sprijin în norme sociale, fără tensiune și fără elasticitate, un rîs fără scară de valori, un rîs bizar, mai degrabă un rînjet, un rîs generat mai curînd de exasperare, care nu mai vizează o realitate depășită, ci întreaga realitate.

Astfel, comicul absurdului forțează, întoarce pe dos sau neutralizează mai toate legile și procedeele clasice ale comicului. Rîsul acesta vrea să se adreseze sensibilității și nu inteligenței. Tensiunea și elasticitatea au fost dizolvate una în alta. Aparența se confundă cu esența și mecanicul cu faptul viu. Un om care se preface că este șchiop era comic, dar iată că Beckett propune un comic rezultat din defectele unor invalizi sau paralitici. Provocau rîsul mișcările identice și simultane a două personaje, dar Eugen Ionescu sau Adamov transformă întreaga umanitate într-o aglomerare de acte mecanice, stereotipe. S-a rîs din totdeauna de toate acele aspecte care contravin condiției umane, dar niciodată pînă acum nu s-a rîs de însăși condiția umană. O dragoste venală sau mimată este ridicolă, dar dragostea în sine nu a fost niciodată ridicolă pînă acum. Însăși bătrînețea, fenomen obiectiv care poate stîrni compătimire în cel mai nefericit caz, este transformată de Beckett într-un obiect de rîs. Doamna Rooney din *Toți cei care cad* este considerată un obiect inert care nu se poate deplasa cu ușurință și introducerea ei într-un au-

Scanned with OKEN Scanner

tomobil constituie prilejul unei scene atroce și grotești. Ea însăși se compară cu un covor făcut sul într-un alt episod și cere să i se asigure echilibrul prin sprijinirea de un perete — asemenea unui covor. Comunicarea lui Molloy cu mama sa se face exclusiv prin ciocănituri cu degetul în craniu. Krapp din *Ultima bandă* e un senil care, ascultîndu-și viața imprimată pe o bandă de magnetofon, nu reține din ea decît cuvîntul „bobină" pe care-l repetă fermecat, fără a-l înțelege. Haam din *Sfîrșitul partidei* are în piept o bubă mare și neagră : i se sugerează că este inima. Dar nu poate fi inima, argumentează el, întrucît este ceva viu. Un om este aproape strangulat dar nici unul dintre personajele piesei *Așteptîndu-l pe Godot*, care vor de altfel să facă o faptă bună și vorbesc despre ea, nu se deplasează pentru a-l salva. În sfîrșit, mult mai frecventatul motiv al „păcălitorului păcălit", atît de familiar literaturii clasice, a fost prelucrat în spiritul viziunii existențialiste și transformat într-o demonstrație a inexistenței responsabilității umane. Fiecare individ este un păcălit și un păcălitor, un individ vrednic de plîns și de rîs și prin aceasta absolvit de orice culpă. Acesta este sensul mai tuturor pieselor lui Dürrenmatt de la *Vizita bătrînei Doamne* la *Frank al V-lea*.

Prin maxime generalizări, prin compromisul dintre procedeele comice cunoscute și filozofia existențialistă, s-a consolidat o nouă formă de comic, un comic care se vrea filozofie comică, cel mai adesea metaforic, parodiind și discreditîndu-se atît pe sine cît și achizițiile făcute. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie faimosul episod al pietricelelor din romanul *Molloy* de Samuel Beckett.

Situat pe malul mării, Molloy caută cu seriozitate și candoarea savantului un mijloc de a plasa în cele patru buzunare ale veșmintelor sale 16 pietricele pe care ține să

Scanned with OKEN Scanner

le sugă consecutiv. „Luînd o piatră din buzunarul drept al mantalei și, băgînd-o în gură, am înlocuit-o în buzunarul drept al mantalei cu o piatră din buzunarul drept al pantalonilor pe care am înlocuit-o cu o piatră din buzunarul stîng al pantalonilor, pe care am înlocuit-o cu o piatră din buzunarul stîng al mantalei, pe care am înlocuit-o cu piatra pe care o aveam în gură îndată ce am sfîrșit a o suge". Dar soluția aceasta nu este satisfăcătoare : printr-un hazard extraordinar, s-ar putea ca el să nu sugă decît patru din numărul total de pietre... De la o simplă și spontană repartizare, personajul trece la o succesiune de soluții de manipulare în funcție de care se acumulează treptat anxietatea și angoasa. Ar putea avea 16 buzunare, sau 16 pietre numerotate, ar putea distribui inegal pietrele printre celelalte obiecte din buzunare cu care nu trebuie să le confunde ; sfîrșește prin a găsi o soluție datorită căreia va reuși să-și sugă toate pietricelele dar, va fi el sigur că în cadrul celui de-al doilea ciclu de operații, prima piatră va corespunde exact primei pietre din primul ciclu și a șaptea piatră nu va fi a unsprezecea din celălalt ciclu ? Plictisit, personajul renunță la jocul fără scop și sens. „Dar în fond îmi băteam joc nebunește, simțindu-mă în dezechilibru, tras la dreapta, tras la stînga, înainte, înapoi, cum îmi era perfect egal de asemenea, dacă sugeam de fiecare dată o piatră diferită sau totdeauna aceeași pînă-n vecii vecilor. Căci ele aveau toate același gust... Și soluția la care am ajuns a mă ralia a fost aceea de a azvîrli toate pietrele în aer, afară de una pe care-o păstram cînd într-un buzunar, cînd într-altul și pe care natural, n-am întîrziat s-o pierd sau s-o arunc, sau s-o dau, sau s-o înghit...".

Pe multele pagini ale acestui episod, toate procedeele comice enumerate de Bergson sînt anulate prin libertatea cu care se poate proceda la comutarea lor. Molloy pri-

Scanned with OKEN Scanner

meşte lovitura de labă din partea propriei sale neputinţe şi mărginiri, şi atunci vom avea procedeul „Le diable au ressort". Acţiunea de deplasare a pietrelor e aceea a unei forţe care se relansează, dar care e comprimată prin eşec de o forţă misterioasă. El este în acelaşi timp „Le pantin à ficelles", existenţa personajului fiind concentrată în acest joc derizoriu, ale cărei sfori nu sînt trase însă de nimeni. În sfîrşit, am putea identifica procedeul „Boule de neige" : o cauză insignifiantă la origine evoluează într-un efect progresiv amplificat pînă în momentul final, cînd ansamblul se autodistruge prin însăşi amploarea căpătată, revenind la neantul iniţial.

Varietatea posibilităţilor de interpretare se datoreşte neutralizării opoziţiilor prin ridicarea personajului la nivelul arhetipului, prin situarea lui în acel context esenţializat la limită : omul şi universul. Manipularea pietricelelor are semnificaţia marcării timpului dar şi a echivalenţei tuturor acţiunilor prin care omul încearcă să evite neantul. Şi, pentru că la acest scriitor echivalenţa înseamnă neputinţă, totul devine parodie, autoparodie sau parodie a parodiei. Molloy pare o replică a lui Sisif : dar dacă Sisif era condamnat să care un bolovan, Molloy deplasează pietricele din proprie iniţiativă. Omul lui Camus avea o netăgăduită grandoare : omul lui Beckett este derizoriu, deşi pentru amîndoi scriitorii universul este absurd. După cîte ştim, nimeni pînă la Beckett nu a avut ideea să facă din Sisif un personaj comic.

Povestea aceasta, care vrea să fie relatarea metaforizată a oricărei existenţe umane, se suprapune perfect, prin schema ei de desfăşurare, peste definiţia unei situaţii comice în formularea lui Kant sau Spencer : o tensiune care se termină într-un gol, în ultimă instanţă o tensiune urmată de elasticitate. Aşadar, cu o subtilitate netăgăduită, Beckett realizează o supremă perversiune,

Scanned with OKEN Scanner

act absolut patetic și grotesc : nu existența individului include gluma ca fenomen accidental, ci ea însăși este o glumă, un accident care se termină în gol. Comicul realizat în urma unei acumulări dispare în singura acumulare reală, aceea de timp, de eșecuri cărora li se acreditează valori comice. Este aici supremul nihilism, un rîs care se vrea tragic, expresia ultimă a unei conștiințe exasperate de propria condiție, ultima formă a artei, momentul, considerat de Hegel, în care toate posibilitățile fondului și formei fiind epuizate, afirmarea artistului nu se mai poate face decît refuzîndu-se pe sine restului, cînd el nu mai este legat de sine decît prin negație. „Există în rîsul tragic un fel de absolut, scrie Hegel, nu se mai poate merge mai departe. E o atitudine limită în fața vieții, o depășire a tristeții și a furiei, după care nu poate urma decît tăcerea."

Dar rîsul promovat de literatura absurdului este el în realitate un rîs tragic, așa cum îl consideră unii teoriticieni, de pildă Jean Onimus ? Fără îndoială că nu. Umorul acesta feroce, distructiv, umorul — limită pentru care viața este o bufonerie sinistră, așa cum îl caracteriza un Pierre de Boisdeffre, mai este el un generator de rîs, sau pur și simplu de rînjet ?

Rîșul este un fenomen social și în orice caz, unul moral. Dar rînjetul ?

Rîsul este un act constructiv și în orice caz unul optimist, pentru că el este semnul rațiunii. Dar rînjetul ?

OMUL CARE MERGE FĂRĂ BUSOLĂ. Oamenii au mers puțin în literatura română clasică și chiar în cea interbelică. Iar atunci cînd au mers, au mers metodic, sau cel puțin cu un scop precis. Dinu Păturică știa cu exactitate de ce traversa codrii Vlăsiei și colinda satele

Scanned with OKEN Scanner

lui Tuzluc ; același lucru se poate spune despre Dinicu Golescu, Ion Codru Drăgușanu sau despre Hogaș și personajele lui Sadoveanu. În genere, scriitorii noștri au o viziune dacă nu statică, cel puțin „așezată" asupra motivației conflictuale, în cele mai multe cazuri destul de strîns legată de structurile autarhice și patriarhale ale existenței sociale. Deplasîndu-se cu un scop precis, omul își cunoștea traiectoria pe care o avea de parcurs : drumul are pentru el direcții dar și un sens, în măsura în care există un punct final. Ajuns la scopul fixat, personajul își epuizează posibilitățile de deplasare : el e un mecanism programat sub zodia logicii limitate de scop și cauză. Nu există imprevizibil decît între aceste limite, dar hazardul nu va reuși niciodată să le depășească, subordonîndu-le : deplasarea e pozitivă și pur utilitaristă, chiar atunci cînd ia forma simplei plimbări. Dar literatura modernă, reflectînd fenomene sociale specifice, a adus și un om nou, care merge fără să știe unde merge, care merge fără să-și fi propus un scop, care merge condus de o forță obscură, numită uneori fatalitate, de forțe ostile rămase ascunse și care-l împiedică să se fixeze. Declanșată fără o explicație foarte plauzibilă, dezvoltîndu-se ca un perpetuum mobile, sfîrșind uneori la fel de nemotivat cum a început, mișcarea aceasta ar putea chema în ajutor ideea de nedeterminare descoperită de Heisenberg și ar putea avea o explicație socială în răvășirea unor mase umane enorme, a căror redecantare cere cu necesitate haosul antrenînd individul nepregătit. S-ar putea vorbi teoretic la fel de bine de existența vieții numai sub forma mișcării în sine, fără rațiuni cauzale și de lipsa de sens a mișcării individuale din perspectiva unui spațiu și a unui timp absolut De la Celiné și Henry Miller, la Kafka și Kerouac, personajele fără busolă au devenit

Scanned with OKEN Scanner

tot mai numeroase ; în literatura română ele încep să apară după cel de la doilea război mondial, ilustrînd nu o modă, ci necesităţi interioare ale faptului social şi literar.

Un prim exemplu de mare valoare este oferit de Zaharia Stancu prin romanele şi nuvelele consacrate lui Darie. Perspectiva unică a mişcării este dată de un personaj care *merge* şi a cărui semnificaţie va fi conturată esenţialmente numai de această condiţie a existenţei sale. În sistemul individ-context putem vorbi de o disponibilitate a contextului şi de o disponibilitate a personajului, corespunzînd viziunilor statică sau dinamică asupra realităţii. Personajul poate fi definit prin deplasarea lui într-un număr de contexte diferite sau prin situarea lui într-un context stabil, în care caz el se va caracteriza pe baza dezvoltării unui conflict oarecare. În primul caz, personajul poartă în el însuşi conflictul. Acesta este Darie.

Dar să urmărim mai îndeaproape posibilităţile schemei pentru care a optat Zaharia Stancu. Darie va putea fi în diversele sale ipostaze de turist existenţial: un personaj format caracterologic, care-şi relevă rezistenţa însuşirilor prin deplasare ; un personaj neformat, care se completează prin deplasări succesive, într-o serie de întîmplări ale „cunoaşterii" ; un personaj-pretext pentru a se prezenta o lume şi o serie de situaţii literare.

Este prin aceasta ciclul, opera unui picaro ? Este opera lui Zaharia Stancu efectul unui *gusto apicardo*, e personajul Darie mînat de o *inclinacion picaresca*, aşa cum au hotărît unii critici ? Probabil că nu. Darie este un picaro, în măsura în care Ulyse ar fi un picaro. În măsura în care Peer Gynt este un picaro. Ne aflăm de fapt în faţa unei anumite viziuni asupra lumii şi exis-

Scanned with OKEN Scanner

tenței, ale cărei dimensiuni filozofice nu au fost subliniate pînă acum. Deplasarea este pentru Darie o modalitate de a fugi de lume și de a cunoaște lumea, o posibilitate de a se cunoaște pe sine însuși și o posibilitate de a scăpa de anumite ipostaze ale lui însuși. Există o terapeutică a mersului, deplasarea devenind un efort al individului de a-și decide forma existenței. Dar poate avea acțiunea aceasta sorți de reușită ? Deocamdată Darie nu știe. El trece printr-o lume vastă și închisă din care nu poate evada : lumea se poate schimba prin ea însăși, așa cum Darie nu se poate schimba decît prin el însuși. Iată aici conflictul cu realitatea, echilibrul etern din care atît lumea cît și individul vor ieși roși, obosiți, răniți.

Și totul consumîndu-se sub un cer neutru, fără culoare, fără dumnezei, fără puncte de sprijin, nici înăuntru, nici în afară, poate singurul punct de sprijin fiind dat de conștiința acelei păduri nebune, care se află de fapt în însuși Darie. Din cînd în cînd, opriri între lungi drumuri. Insule, oaze, țărmuri, Rușii-de-Vede, Omida... această Arcadie răsturnată care este Călmățuiul, mereu alte insule, oaze, țărmuri în care Darie este reținut de o Circe, de o Nausicaa sau de către un Ciclop. Un Ulyse care nu-și mai caută Ithaca — un vagabond a cărui existență este deocamdată un labirint al cunoașterii și formării.

Deliormanul este el însuși probabil un punct al acestei călătorii pe oceanul de necunoscut al existenței. Pădurea nebună este mai aproape de Darie decît alte geografii, dar nu atît încît să-l oprească, fixîndu-l definitiv. Supus acestui zeu al omogenizării și omogenității care este locul fix, civilizația sedentară, Darie n-ar mai fi Darie. Peer Gynt n-ar mai fi Peer Gynt dacă nu și-ar părăsi continuu condiția prezentă, dacă n-ar fi

„un nimeni care se adaptează împrejurărilor". Să ne înţelegem însă : acest „nimeni" înseamnă de fapt o libertate totală a individului, capacitatea și posibilitatea sa de a alege în fiecare moment, de a fi oricînd capabil să se arunce în cursul misterios al lumii. Darie este un om al satului său, dar și un om al pămîntului, al universului care nu are limite și care nu impune unui om limite. Din acest punct de vedere, Darie se integrează unei mari familii de personaje. El este mișcarea dar și conștiinţa mișcării. El este un personaj în tranzit, un personaj care se deplasează către un punct terminus care poate exista sau nu realmente : care poate fi ascuns autorului însuși.

Darie nu se diferenţiază prin urmare de acele personaje ale unor autori foarte moderni, care se deplasează pur și simplu pentru că n-au încotro, fiind condamnate la mișcare prin însuși programul lor de fiinţe vii. Pentru Darie mișcarea este singura lui formă de justificare și justificarea universului. Mișcarea, așa cum apare ea în proza modernă este una aleatorie, moleculară, nepolarizată, fără scop și fără sens. Mișcarea, incoerentă, va conduce cititorul către viziuni ciclice, la ideea repetabilităţii evenimentelor și semnificaţiilor. Soldaţii în retragere din *La Route des Flandres*, întîlnesc mereu în drum cadavrul unui cal : singurul lor jalon este poate același cadavru sau poate altul. Într-un caz, deplasarea lor e circulară declanșînd sentimentul repetabilităţii lumii. În celălalt, deplasarea labirintică aduce imaginea universului-haos. Deocamdată, din seria romanelor despre Darie, nu apare ideea haosului sau a ciclului. N-am putea materializa printr-o metaforă drumul lui Darie, dar nici nu bănuim, așa cum am spus mai înainte, o ordine ascunsă în lucrurile din jurul său sau în el însuși, care să orienteze acţiunile. Zaharia Stancu

Scanned with OKEN Scanner

nu spune niciodată care ar putea fi acest drum, această ordine, el nu anticipă niciodată. Este binecunoscut că romanele sînt scrise dintr-o perspectivă a prezentului, dar Zaharia Stancu nu-și amestecă amintirile cu prezentul ; orice interferență este de fapt exclusă și prezența care vorbește, pare mai curînd o absență : ceea ce vorbește este amintirea ; gustul amar este al momentului amintirii iar substanța ei se numește aventura.

Ar mai trebui remarcat că o astfel de carte nu are nevoie de subsol, de o bază mitologică apriorică, ea nu cheamă interpretarea prin echivalență. Dacă nu cheamă o mitologie, ea aduce însă o mitologie ; și puține sînt cărțile din literatura noastră care să impună mitologia locului unde se poate întîmpla totul și nimic, a acestei provincii mondiale care este cîmpia Dunării.

Zaharia Stancu este unul dintre acei creatori care-și modifică neîncetat cărțile, din aceeași nevoie de căutare care-l determină pe Darie să nu rămînă niciodată fixat într-un anumit loc. Prozatorul ne propune să asistăm la o demonstrație unică deocamdată în literatura noastră : el ne face spectatorii unui vast șantier în care se găsesc odată cu *Rădăcinile sînt amare* toate materialele și toate instrumentele de lucru, dar planurile ne sînt ascunse. Sîntem martorii construcției unei biografii mereu întrerupte, mereu reluate și reorganizate sub liniile secrete ale unei dialectici particulare, ignorată de autor însuși. Dintr-un vast cîmp de evenimente se organizează treptat edificii cu funcționalitate proprie, cu legi proprii, unitatea totalității păstrîndu-se de la un volum la celălalt prin acea plasmă precară care este existența personajului.

Cu Darie avem de fapt prezentă în literatura noastră ideea unui bildungsroman indefinit : al unei „formări" care nu are sfîrșit, căci ideea de formare nu

Scanned with OKEN Scanner

poate și nu trebuie să cuprindă niciodată ideea de fixare, iar formă fără fixare nu există. Formarea înseamnă în aceste condiții o transformare perpetuă al cărui unic capăt (și nu scop) este moartea. Pînă atunci individul nu are altceva de făcut decît să meargă.

Un personaj întrutotul similar ca structură și motivație, dar diferit prin substanța manipulată poate fi întîlnit în cartea în aceeași măsură similibiografică intitulată *Zeii prind șoareci* de Dimitrie Stelaru. Sînt autori care, atunci cînd și-au definitivat opera, scriu confesiuni ; sînt alții care se confesează pe măsură ce-și scriu cărțile ; în sfîrșit, o categorie specială, deloc neglijabilă, este aceea care se confesează înainte de a-și scrie opera. Jurnale intime, scrise pentru a fi editate, jurnale de creație, memorii, antimemorii, amintiri, programe literare sînt diverse forme utilizate de artiști pentru a se explica pe ei înșiși. Cartea lui Dimitrie Stelaru nu aparține nici uneia dintre categoriile amintite. S-ar părea că pe autor nu-l interesează personalitatea poetului Dimitrie Stelaru, ci omul Dimitrie Stelaru, un om care, din întîmplare poate, este și poet. Lucrul este cu atît mai surprinzător, cu cît mai paradoxală este însăși situația poetului : nume destul de cunoscut pentru cei mai bătrîni, legendă pentru cei tineri, poetul poate trezi anumite nostalgii în categoria primilor, fără să dezamăgească întrutotul pe ultimii... Cartea interesează, în primul rînd, pentru biografia autorului, și în al doilea pentru capacitatea de a evoca de către un martor și un participant o ambianță artistică și literară specifică perioadei situată imediat înaintea războiului ultim. Poate că mult mai important decît poetul Dimitrie Stelaru este personajul Dimitrie Stelaru, eternul inadaptabil, angrenat într-o existență picarescă rarisimă, consumat de aventuri uneori incredibile, care protes-

Scanned with OKEN Scanner

tează față de nimeni, un visător care trăiește într-un balansoar de vis și realitate, un polemist și un pamfletar fără obiect precis, un damnat modern, a cărui principală preocupare este aceea de a supraviețui. Cuvintele cheie ale cărții, vor fi de aceea : foame, frig, mizerie, poezie. Și, ca un simbol al acestei curse de căderi și înălțări, apar obsesiv trepte pe care omul le urcă și le coboară, în vis ca și în realitate.

Dar cartea fixează și celălalt termen, contextul : prin acest martor și participant al vieții artistice interbelice sîntem introduși în mediul deconcertant prin insolit și sordid, prezentat nu în acea manieră convențională, cinică și nonșalantă în care este descrisă de obicei boema, ci în aspectele ei umane, de o promiscuitate uneori inimaginabilă. Mișcarea autorului—personaj este interesantă mai ales prin aspectul ei metafizic implicat, ilustrînd în genere violența unei mișcări fără busolă, fără diagrama unei evoluții, fără transformări — mișcare pură. Cîteva procedee stilistice accentuează lipsa de sens a deplasării umane prin lipsa de coincidență tradițională între substanță și formă. S-ar putea vorbi de o hoinăreală a stilului cu aceeași lipsă de scop : naturaletea refuză regulile de conduită gramaticală, cele mai mizere situații se bucură de un tratament poematic elevat, un retorism debordant subliniază lipsa universală de noimă. Céline sau Jean Genêt, personajele romanești dimensionate de limitele biologicului create de Samuel Beckett sînt termenii de comparație cei mai fertili pentru acest om care nu știe sau refuză să se închine vreunui zeu.

Un fapt remarcabil este că deplasările necondiționate anulează ideea de limită geografică oficializată, punctele cardinale lipsind la nivel planetar. Darie se deplasează în Balcani cu aceeași ușurință și mai ales cu

Scanned with OKEN Scanner

aceeași semnificație a deplasării cu care străbate propriile meleaguri. Alteori, un asemenea personaj poate străbate întreg pămîntul, ca în romanul *Moartea lîngă cer* de Ben Corlaciu, o carte s-ar putea spune, de călătorie sau un poem filozofic suprarealist, sau o carte de aventuri, o operă de confesiune a unui individ istoric, sau a istoriei, confesiune a unui individ fictiv, sau toate acestea la un loc, pe lîngă multe altele, o carte care trăiește printr-un balans perpetuu între aventură și filozofie, de la aventura filozofiei pînă la filozofia aventurii.

Și aceasta, în cadrul mișcării, căci, alt fapt remarcabil, numai în cadrul mișcării o ființă își poate schimba numele sau personalitatea cu aceeași ușurință cu care-și schimbă locul în căutarea spațiului ideal sau pentru a-și oferi conștiinței totalitatea posibilităților de afirmare. Personajul trăiește prin urmare experiențele Cișmigiu, Café de la Paix, Paris, Alger, New York, Himalaya ; vapoare, avioane și trenuri : mansarde, hoteluri și corturi — tot inventarul de situații caracteristic unui modern globe-trotter metafizic. Căci Ben Corlaciu nu face memorial de călătorie și cu atît mai puțin propagandă turistică : el știe că mărturiile sale asupra Everestului vor fi mai puțin semnificative decît cele datorate unor exploratori autentici. Ceea ce-l interesează este ideea de spațiu parcurs, și Himalaya devine pentru el, ceea ce este Kilimandjaro pentru Hemingway — un pretext de divagații în jurul morții individului ca formă eternă de irealizare a speciei umane. Călătorie imaginară, *Moartea lîngă cer* este o călătorie simbolică dincolo de capătul zilei și al nopții, spre acolo unde autorul bănuie neantul, eșecul etern al ființei. Din această perspectivă, omul se poate confunda cu o istorie a omului, care nu-și

Scanned with OKEN Scanner

cunoaște nici măcar clipa imediat următoare. Identificarea personajelor cu veacurile, cu evenimentele trecute e posibilă pentru omul în genere, după cum transformarea unor lucruri contemporane în imagini ale eternității poate fi realizată prin proiecția lor pe fundalul infinitului. Într-un plan mai abstractizat, același lucru este demonstrat de Beckett prin mobilii Pim și Bom în romanul *Comment c'est.*

Omul care se deplasează fără busolă devine între timp un obișnuit al literaturii căreia îi oferă variante dintre cele mai diverse. O ilustrare originală a speciei o aduce Fănuș Neagu mai ales prin unele nuvele și prin romanul *Îngerul a strigat.* În nuvele mai ales, omul fără repere se explică prin motive sociale antrenînd stări psihologice de dislocare. „Buimăceala", cum o numește autorul, este principiul care dirijează conduita personajelor. Buimăceala este acea stare existențială caracteristică unor momente de rupere a sensurilor fundamentale ale lumii, de absență a unor coordonate în funcție de care un eveniment oarecare poate fi definit, conceput, prevăzut. Buimacul este individul antrenat într-un complex de întîmplări pe care nu-l domină, a cărui responsabilitate nu o poartă, ale cărui cauze și efecte nu le cunoaște, al cărui mecanism de funcționare îl ignoră. Un buimac este jucăria unor forțe obscure, malefice sau numai amenințătoare, care ordonează totul, hazardul ca și legile cele mai verificate. Buimăceala nu poate fi confundată cu surpriza și nici cu panica, situații aparținînd deopotrivă și rațiunii. Buimăceala este mai curînd o stare biologică, mai mult o amețeală decît o tensiune. Un șoarece prins într-o cursă, o muscă năclăită în lichidul unui pahar sînt ființe buimăcite, ca Eremia din *Acasă,* ca Tudor din *Zgomotul,* ca pseudoArgova sau pseudoMatei din *Luna,*

Scanned with OKEN Scanner

ca o limbă de cîine, ca Mihai Droc din *Vară buimacă* sau Mihai din *Doi saci de poştă*. Cauzele buimăcelii nu mai trebuie să fie analizate: ele au fost numite, de altfel, atunci cînd s-a conturat definiţia de recunoaştere a stării. Ele sînt oricum reale, în ordinea lumii, de la explicaţia socială la cea cosmică. Dar important este aspectul literar al problemei, măsura în care se produce metamorfoza unei stări de existenţă în literatură. Şi, se poate recunoaşte de la bun început, că puţini sînt autorii care au reuşit să sugereze această stare, dar şi mai puţini cei care au fost în stare să o exprime. Iată de ce tentativa lui Fănuş Neagu e nu numai interesantă, dar remarcabilă în măsura în care experienţele au devenit tot atîtea reuşite.

Cum se realizează, practic, impresia realităţii haotice, capabilă să năucească individul ? În primul rînd prin încadrarea lui într-un context în care el este un termen oarecare şi nu un demiurg ; în care acţiunile îi sînt dictate de împrejurări, în funcţie de care disponibilităţile interioare vor fi sau nu complinite. Mihai, Tudor sau Argova sînt personaje obligate să acţioneze — şi, acţionînd, să-şi infirme permanent propria individualitate.

Nuvelistul a avut inteligenţa de a-şi concepe personajele ca pe nişte prezenţe, fiinţe care nu au trecut şi nici viitor, traiectorii de existenţă începute aşa cum se şi expuizează : în gol. Niciunul dintre personajele nuvelelor sale nu posedă de fapt o biografie. Omul este plasat în imprevizibil şi nu trebuie să păcălească amintirile sale, retrospectivele, frînturile de reactualizări : ca la Faulkner, totul aparţine prezentului, fiecare amintire este o interjecţie a prezentului.

Dar omul prezent este o existenţă care precede esenţa ; este termenul pasiv din ecuaţia imprevizibilului. Iar traseul de manifestare al haosului este labirintul. Şi

Scanned with OKEN Scanner

efectul cel mai izbitor se va produce prin linia narativă care urmărește conștiința ce capătă forma labirintică. Reconstituiți drumul personajelor din *Iarbă vînătă* sau *Luna ca o limbă de cîine* și veți avea labirintul — singura formă de deplasare într-o existență plasată numai în orizontal. Căci existența personajelor lui Fănuș Neagu se desfășoară numai pe o linie orizontală. Nicăieri o încercare de ridicare spre metafizică, spre acele verticalități capabile să asigure sensuri, termene de confruntare.

În romanul *Îngerul a strigat* structura deplasării nu diferă de aceea a unei nuvele decît prin dimensiuni, spațiul fiind exact același, mai precis acela al unei aglomerări de nuvele legate prin personajul principal. Romanul se bizuie și pe o motivație a deplasării : Ion Mohreanu îl caută pe ucigașul tatălui său, dar eșecul aspirației vindicative, imposibilitatea eroului de a-și găsi obiectul peregrinării și însăși moartea sa total absurdă prin caracterul ei accidental și ambiguă prin nedeterminare, exprimă adevărata natură a acestei deplasări fără puncte cardinale, care e legată direct de un univers haotic, de apocalipsul răsturnărilor sociale. Situația existențială a lui Mohreanu este similară aceleia a lui Melehov din *Donul liniștit* sau a oricărui personaj al epocilor revoluționare, care nu creează lumea, ci se lasă tîrît în mișcările creației.

Un conflict similar celui din romanul lui Fănuș Neagu apare în *Zahei orbul* de V. Voiculescu, roman anterior ca redactare, dar posterior prin tipărire. Zahei, uriașul de la Brăila, ilustrînd musculatura naivă în raportul de zece pe unu față de normalitate, își pierde vederea grație rachiului otrăvit al cîrciumarului Stavarache. Orbul aspiră să ajungă la schitul Dervent, unde-și va recăpăta

Scanned with OKEN Scanner

vederea prin rugăciuni, urmînd ca apoi să-l ucidă pe cîrciumar. Pînă a ajunge la schit, Zahei trece prin groapa Florească, prin grădina de zarzavaturi a unui boier care-l trimite la ocnă pentru că i-ar fi asasinat țiitoarea omorîtă de el însuși ; rămîne în ocnă cincisprezece ani, apoi ajunge la Dervent pentru a constata că mănăstirea nu mai există. Din nou la Brăila, apoi într-un sat de munte cu un preot care vindecă miraculos diverse maladii : preotul e paralitic, după ce fusese un mare păcătos, Zahei nu-și mai recapătă vederea, dar cei doi se cuplează într-o ființă dublă, al cărui grotesc atinge stupefiantul, și se așteaptă ziua de apoi. Mișcării îi ia locul așteptarea. Există în roman o certă metafizică : orbirea lui Zahei e forma metaforizată a debusolării individului rămas la condiția hoardei edenice, iar Derventul pierdut poate fi acceptat ca un simbol al idealului de neatins, sau atins după dispariția lui ca idealitate.

Oameni dezorientați în spațiu prezintă și unele nuvele ale lui Ștefan Bănulescu, care pornește de la adevărul că orice individ aflat într-un cataclism de care nu e răspunzător, dar în care e tîrît, va fi un individ incert, nedeterminat, aleatoric : o moleculă nu poate ști de ce se află într-un loc și nu în altul, un om situat într-o ordine naturală dezastruoasă nu poate avea decît certitudinea evenimentului imediat, ieșit din coordonate. În același sens, personajele sale nu au antecedente, nu au biografie și apar sau dispar asemenea unor comete ; numele lor, atunci cînd există, sînt relative, jucînd cel mai adesea funcții indicative exterioare. Procedeul de construcție cel mai eficace al unui asemenea personaj este pentru el transformarea deplasării într-un adevărat bom-

Scanned with OKEN Scanner

bardament de solicitări repartizate distributiv și egal diferențiate ca semnificație pentru conștiință. *Satul de lut* conține toate aceste particularități narative : un personaj caută un soldat din Regimentul 14 care a fost decimat și despre care nu se știe nimic. Motivația deplasării este una incertă ca în *Labirintul* lui A. Robbe-Grillet. Starea onirică sau halucinatorie îl conduce către folosirea aceleiași tipologii umane.

Un alt prozator al aceleiași generații, maestru în a crea o existență din segmente, ca mișcare pură, ca agitație fără scop și fără sens, este Constantin Țoiu din volumul *Duminica muților*. Omul fără reazem este însă aici generat de situația exact contrară celor mai înainte enunțate și anume de contextul fără opresiuni, dar în care personajele se supun unei enigmatice vacuizări voliționale. *Trompete de după amiază* conține cam tot ceea ce se poate întîmpla prin baruri, cîrciumi și în genere în stațiunile turistice de pe litoral. Pretextul narativ îl constituie căutările a doi cineaști care doresc să realizeze un film ironic intitulat *Vara cu farmecele ei ;* dar aventurile celor doi nu fac decît să schițeze acea dezolantă, cenușie, murdară și puțin stranie existență vilegiaturistă, acea atmosferă fără vertebre atît de cunoscută după *La dolce vita*. Prin *Pîine răsturnată* ne întîlnim de data aceasta cu peisajul montan în aceleași condiții : se află aici preocupări similare acelora ale lui Fănuș Neagu din *Iarbă vînătă* sau chiar din *Luna ca o limbă de cîine*, literatura neagră a turismului, de altfel destul de caracteristică tuturor țărilor cu turismul dezvoltat.

În sfîrșit, un roman poncif care completează gama de manifestare a motivului, îl dă Sorin Titel prin *Lunga că-*

Scanned with OKEN Scanner

lătorie a prizonierului. Într-o narațiune monotonă, desfășurată după logica unui vid inexpresiv, un prizonier cu lanțuri la mîini și la picioare este purtat de doi paznici fără să se știe unde și cu ce scop. Prizonierul e mereu amînat în rezolvarea cazului său : dar prizonierul nu fuge după cum ceilalți doi sînt condamnați să se realizeze în funcție de prizonier ca ființe complementare. Fiecare îl ajută pe celălalt torturîndu-l sau bucurîndu-l ; se propun probe fizice și psihice, în funcție de care atît prizonierul cît și paznicii dovedesc o rezistență incredibilă. Și în acest timp se călătorește în trenuri, în toate direcțiile, se încurcă trenurile și drumurile, se fac escale prin barăci, hoteluri, săli de așteptare, conacuri părăsite, noaptea prizonierul fiind liber. Din cînd în cînd se intră în ținuturi feerice sau grotești, și se produc întîlniri cu oameni nenumiți, cu care deținutul pare a se fi cunoscut cîndva. Cîteodată prizonierul vrea să evadeze, se întoarce din drum, dar nu mai știe unde ar trebui să ajungă, calculează, se complică, ceilalți îl ajung ușor din urmă și nimeni nu se supără. În finalul nerezolvat, cei trei își continuă drumul într-un spațiu tot mai stilizat, dar purulent și sanguinolent, al oboselii și stingerii. Prizonierul ar fi pentru acest autor Omul universal tutelat, care nu-și cunoaște tutela ; el merge printr-un labirint cu nedeterminări topografice, temporale și caracterologice ; cei doi paznici care-și schimbă de altfel locurile cu prizonierul ca într-un joc de cărți cu „uite popa, nu e popa", pot fi cei doi termeni între care omul se deplasează și cu care uneori trebuie să se substituie în existență : afirmația și negația, efigia și reversul, orice structuri duale dilematice și orice figuri mitologice privind diferențierea în

Scanned with OKEN Scanner

victimă și călău. Această relație de călătorie în absurd are însă un neajuns cu totul supărător : ea este o imitație servilă, care trimite direct la autori diferiți, care sînt Kafka, Beckett, Borges, Buzzati, Lagerkvist, Déry.

Apoi sînt și ceilalți, de la Iulian Neacșu sau Cornel Omescu ale căror personaje sînt debusolate în stil salingerian, pînă la Dumitru Țepeneag care se referă la aceleași realități în unele comprimate alegorice. Așadar, într-un timp relativ scurt, au apărut omul care și-a pierdut busola, cel care a ignorat-o întotdeauna, cel care a renunțat la ea de bună voie, cel căruia i-a fost smulsă, cel care o păstrează încă fără să știe că e dereglată și, astfel, literatura română a căpătat toate exemplele de care avea nevoie pentru a ilustra o formă literară a posibilității omului de a exista.

SCIENTISMUL ÎN POEZIE. Să transcriem unul dintre cele mai reușite poeme ale lui Gellu Naum :

Mîna mea stîngă și ochiul meu drept
mănușa mea stîngă și gheata mea dreaptă
lampa mea dreaptă și calul meu stîng
mărul meu stîng și glasul meu drept
haina mea dreaptă și urechea mea stîngă
pălăria mea stîngă și urechea mea dreaptă
cheia mea dreaptă și covorul meu stîng
etc. etc.

Cunoscînd crezul suprarealist al autorului, s-ar putea discuta despre modul de funcționare al mecanismului subconștientului și, eventual, despre verva sa. Dar dacă

Scanned with OKEN Scanner

poemul se intitulează *Torsiunea lui Möbius*, textul capătă o semnificaţie precisă. Perfect adecvate logicii tradiţionale, primele două versuri enumeră în sens partitiv-restrictiv o serie de obiecte simetrizabile. Celelalte distribuţii apar într-un spaţiu tridimensional normal şi stagnant ca aberaţii. Un obiect nesimetrizabil devine însă simetric prin torsiunea Möbius, care presupune aici şi o mişcare generatoare a dedublării. Se prezintă de asemenea şi situaţia distribuţiei unor obiecte simetrizabile cu altele nesimetrizabile : *pălăria mea stîngă şi urechea mea dreaptă*. Poemul îşi datorează eficacitatea faptului că s-au enunţat efectele unui principiu fără să se mai amintească şi mijloacele care le produc, adică spaţiul Möbius sau un sistem de oglinzi de un anumit tip. Ceea ce interesează însă în exemplu e posibilitatea de a conferi o semnificaţie unui text ce părea inordonabil, şi, invers, de a construi o structură poetică pornind de la un principiu binecunoscut geometriei moderne.

Dar poemul exprimă numai una dintre posibilităţile de aplicare a termenilor-obiect în poezie. Alte moduri sînt acelea la nivelul imaginilor contextuale, pulverizate în text, sau mai rar, situarea întregii concepţii poetice sub semnul unei teorii, adică al unui sistem omogen de termeni-obiect ce trebuie sensibilizaţi. Mijlocul cel mai obişnuit de antrenare a ştiinţei în poezie îl dă corelarea termenilor-obiect cu structurile antropologice în distribuţii reversibile. Procedeul a fost folosit de Eminescu în *Cristalografie* şi de mai multe ori de Camil Petrescu. În poemul *Sufletul meu aleargă*, Victor Kernbach foloseşte ambele procedee : *Sufletul meu aleargă în cuante prin lume*, şi : *Iată, parcă se ridică puţin căciula / De pe tîmpla stîngă a lumii*. Un poet care uzează

Scanned with OKEN Scanner

masiv de conceptele științifice este Simon Ajarescu, autorul plachetei *Biopoeme*. El nu-și programează însă aplicarea integrală a unei teorii, ci a diverse concepte biologice, optice, fizice, astronomice, geometrice potrivit unei viziuni baroce : *Stăm uluiți, privind către ultissima / Părere de lucși roșietici — încă pregetă prin / Mira-Ceti, vagi luminanțe — și el / Încremenește, blocîndu-se-ndată* (Simili-Apocalips) ; *Un est instabil dă sensuri / Cuadraturii orizontului* (Alborada întîia) ; *Nici n-apuc să văd bine raza / Perlată de licuricii fotonici din Andromeda* (Ego-proiecție) etc.

Statistic, se poate constata că lumea fizică are o structură științifică, reflectînd sintagmaticul, iar lumea umană una semiotică, reflectînd paradigmaticul. Universul științific nu poate include integral pe cel semiotic, dar cel semiotic poate face acest lucru, însă numai prin ambiguizarea termenilor-obiect, care se definesc de altfel structural numai ca finalizări de relații, știința ca și poezia ajustînd termeni, dar fiind indiferentă față de natura termenilor. Gh. Grigurcu își intitulează un volum *Un trandafir învață aritmetica*, și în acest sens simbolurile matematice devin prin finalizare metafore, după cum termenii-obiect sînt ei înșiși rezultați dintr-un univers cosmologic sau antropo-zoologic.

Un foarte interesant amator de concepte științifice este Daniel Turcea, autorul plachetei *Entropia*, avînd chiar ca motto formula lui Boltzman. Pentru un necunoscător, poemele sale pot părea niște simple aiureli, și, de altfel, un mod al lecturii se poate executa pornind chiar de la această premisă. Dacă se depășește însă aspectul de underground poetic sprijinit pe sintactica tai și pe exotismul orientalist calamburizat, se poate discuta

Scanned with OKEN Scanner

cu destulă seriozitate despre această inițiativă poetică. Mai întîi trebuie lămurit rostul entropiei aici, dacă ne gîndim că entropia este o mărime care caracterizează starea termică a unui sistem fizic, exprimată prin suma cîturilor dintre cantităţile de căldură primite și cedate. Dar, într-un sens mai larg energetic, entropia definește un fenomen de transfer în sens ascendent sau descendent între sisteme comunicante. Se poate vorbi deci de entropie în raporturile principiu absolut-om, infinit-finit, trecut-prezent, imaginaţie-realitate, haos-cosmos, cosmos-haos, entropia reprezentînd simbolul universal al fenomenelor. Practic, poetul depășește o simplă aplicare, armonizînd abil formalismul fizic cu imaginile unor doctrine orientale către care se îndreaptă mulţi fizicieni de azi, și cu elementele propriei imaginaţii. Efortul său are drept scop echivalarea entropiei informaţionale a lui Claude Shannon cu entropia lui Clausius : una își asumă un plan fizic, alta un plan organic, și ambele sînt corelate structural prin doctrinele Tao și Bhagavad Gita. Exemple de entropie apar mai ales în raport cu spaţiul principiului absolut care percepe simultan întreg universul, anulînd ideile de direcţie, succesiune, de spaţiu și de timp. Acesta e spaţiul tao și spaţiul Brahma : fizic, el poate deveni mărimea inițială, momentul care inaugurează procesul de cedare a energiei, producînd prin degradare, adică prin părăsire de sine, alte sisteme manifestate în ordinea cosmică a simbolurilor entropizante ale celor cinci planuri ale evoluţiei care decurg unul din altul : Sat (Ființa), Sat-Avidya (Fiinţă-Nefiinţă), Mahat (Ideaţia), Ahankara (Conștiință), Manas (Obiectivitatea). Ceea ce se reţine înainte de orice, este ideea de succesiune prin degradări telescopice exprimate în text

Scanned with OKEN Scanner

de sintagme obsesive : *singele e desigur lumina / cum decade din geometrii ; totul e să treci dincolo / din afară în afară prin porii acestor licheni ce-au iubit... ; existența pentru totdeauna a unuia în celălalt se află ; din fruncte-n fructe întîmplări măceluri; plutind în sine către sine în; oglinzi curg în oglinzi; fragmente emigrînd în fragmente.* Se manifestă și dubla privire asupra fenomenului, prin două serii distincte, organicul fiind opus cosmicului. Cosmicul își are un simbol în ocultul cub ; organicul este fizicul nediferențiat prin formalizare : măduva, sîngele, pielea, porii, materiile primare. Această ultimă clasă constituie punctul de sosire și, simultan, pe acela de plecare, haosul originar și degradarea absolută a sistemului care cedează totul din sine. O figură ale cărei posibilități simbolice sînt folosite este monada chineză formată din Yin și Yang, indicînd simetriile și disimetriile deopotrivă de reale și aparente, care dau omogenitatea lumii reprezentată și de simbolul melcului.

Dar poemele lui Turcea pot ilustra entropia și la nivelul stilistic. În genere, se afirmă că energia informațională e mică atunci cînd entropia e mare, dar se poate considera în mod absolut existența a două extreme, cînd una din mărimi e zero. Timpul necesar transmiterii unui mesaj (deci al înțelegerii sau interpretării lui) este direct proporțional cu cantitatea de informație transmisă, dacă se face, evident, abstracție de cod. Ilogismul aparent al textelor lui Turcea e rezultat de aspirația către *prescurtare*, care dă și principala trăsătură a performanței sale poetice. În plus, prescurtarea nu se face pe elementele unei semiologii cunoscute, ci pe una orientală, fapt care poate provoca perplexitatea unui cititor neavizat. Ne aflăm deci în prezența unei gîndiri care tinde

Scanned with OKEN Scanner

către excepţie, despre care bănuiesc că va fi pătrunsă cu oarecare dificultate şi va ajunge greu la sancţionare.

Conceptualizarea poeziei produce un fenomen de izotopie, realizîndu-se un fascicol de categorii semantice redutante în raport cu conceptul dat. Procesul în sine e unul de transcodaj, de transpoziţie a unui nivel al limbajului în altul, sau dintr-un limbaj în altul. Descrierea sensibilă a unui concept e o problemă de formulare a unei tehnici de transpoziţie, de explicitare prin implicitare, căci dacă am avea nevoie de concepte n-am recurge la poezia lui Turcea sau Gellu Naum, nici pentru popularizarea conceptului, nici pentru utilizarea lui pragmatică. Nichita Stănescu nu explică infinitul, principiul automorfismului sau teoria numerelor transfinite în *11 elegii,* ci le aplică. A. J. Greimas consideră că universul ştiinţific, elaborat din juxtapuneri şi suprapuneri de semiotice, e situat între universul semantic şi teoria semantică. Poziţia aceasta e de fapt şi poziţia poeziei, care se află între un univers de modele mitologice şi un univers semantic. Dar, comparînd şi asociind cele două clase, rezultă oricum că o implicitare ştiinţifică există în măsura în care conceptul ştiinţific e situat într-o structură paralelă, care să presupună cel puţin două nivele de întrebuinţare. A deduce dintr-un poem o lege ştiinţifică, aşa cum încearcă unii entuziaşti de felul lui Cezar Baltag e aproape un nonsens. Şi aceasta din două motive : sau o imagine poate duce către multe concepte, sau poate duce exact nicăieri, tocmai prin fenomenul de redundanţă căruia nu i se cunoaşte iniţial conceptul. Operaţia de asociere e posibilă numai prin indicarea făcută de autor, iar în cazul autorului prin asimilarea conceptului.

Scientizarea poeziei e provocată de anumite trăsături ale concepţiei lingvistice asupra universului ştiinţific. După Greimas, universul ştiinţific coextensiv cu univer-

Scanned with OKEN Scanner

sul semantic, e decupat în semiotici particulare, fiecare cu o ierarhie relațională, fiecare fiind considerată ca atare în măsura în care e postulată posibilitatea unei descrieri. Descrierea cere traducerea sau refolosirea termenilor-obiect în semne lingvistice și denominația categoriilor relaționale astfel ca rezultatul lor (constituit din concepte) să confere un statut omogen tuturor obiectelor științifice, fără însă a refuza un număr de ambiguități datorate interferențelor mai multor limbaje. Descrierea, identificată astfel cu construcția unui nou limbaj, se situează necesarmente la un anumit nivel strategic de generalitate : rezultă că odată încheiată, ea ascunde numărul de termeni-obiect sau de părți ale lor care nu s-au supus analizei, și că ea conține un anumit număr de concepte care, oricît ar fi de indispensabile descrierii nu au putut fi definite în cadrul semioticii tratate. Acești termeni sînt exact cei care facilitează corelația știință-poezie prin relativa lor autonomie care reprezintă de fapt posibilitatea efortului de reintroducere a conceptului în universul sensibil.

Există un uzaj semantic pentru universurile culturale și o performanță semantică pentru cele individuale, care sînt deviații restrictive în favoarea intensivului. Dar care e performanța individuală în cazul poetizării științificului ? Paradoxal, ea constă în a îngîna, a autonomiza sau a conota conceptul prin uzajul semantic. Poezia științifică e deci un fenomen temporar al permanentului entuziasm scientist, în care caz autentica poezie e aceea a actului de descoperire a principiului care poate fundamenta o știință, și nu a poeziei aplicînd știința devenită bun comun.

EROTISM ȘI EROTOMANIE. La început a fost mitologia-tabla de materii a erotismului. Apoi au apărut selecțiile, preferințele, excluderile, nuanțele datorate unei morale, unei convenții, unor mode culturale : Renașterea, roma-

Scanned with OKEN Scanner

nul galant, libertinii, sentimentalismul, pornografia secolului XIX.

Apoi a venit secolul XX. Cu o fervoare stranie, scriitori mai mult sau mai puțin însemnați au procedat la reinventarea și epuizarea tuturor posibilităților de distribuție erotică ale omului. Virginia Woolf și Robert Musil redescoperă mitul androginului și incestul ; Proust și Gide au onoarea de a face primii popularizarea literară a homosexualității. S-a inventat Orientul îndepărtat și cel apropiat, eschimoșii și Polinezia. Și toate acestea pentru că s-a simțit la un moment dat, că situațiile erotice normale și-au pierdut culoarea și semnificația prin uzajul frecvent. Mii și zeci de mii de cărți au descris toate posibilitățile adulterului, care de fapt se pot reduce la un număr de 114, descrise încă de Fourier în *Hiérarchie du cocuage*... Dekobra, unul din campionii romanului erotic, va elabora și el o listă care, prin cele cîteva sute de scheme posibile, va demonstra limitele biologice și sociale ale omului, formulate de altfel înainte de marchizul de Sade în *Cele 120 de zile ale Sodomei*, inventar încă nedepășit nici sub raport literar, nici documentar, nici chiar în tratatele indiene. Elementul nou îl reprezintă însă azi, schimbarea de perspectivă, modalitatea de prezentare a acestor scheme. Și, din acest punct de vedere, se poate vorbi de eficacitatea unei literaturi preocupate numai de aspectele unilaterale ale ființei umane.

Literatura noastră interbelică posedă și ea mostre de toate soiurile : de la cazurile limită sau stranii pînă la anecdotica mondenă sau licențioasă. Gib Mihăescu este un exemplu ilustru și circulația sa poate servi de obiect unei analize critice consacrate problemei erotismului în literatură.

Se poate afirma de la început că nuvelele lui Gib nu reprezintă o operă *despre* personaje obsedate, ci o operă *a*

Scanned with OKEN Scanner

stărilor obsesive, o operă a maniei ce presupune interioritatea și nu degajarea autorului de lumea descrisă, care nu aparține realității decît în măsura în care acesta aparține realității căreia i se adaugă, oferindu-i diferența specifică. Nu trebuie să ne imaginăm neapărat că un autor prezintă caracteristicile unui maniac numai dacă se ocupă de anormalități sexuale. Pe Gib nu-l interesează cazurile de invertire și, din acest punct de vedere, el se detașează de alți scriitori moderni. Dar trebuie să recunoaștem că pe el nu-l preocupă nici sexualitatea normală. Denis de Rougemont, celebrul explorator al amorului contemporan, făcea cîndva cîteva distincții memorabile între sexualitate și erotism, între pasiune și dragoste. Sexualitatea este instinctul care exprimă procreația, asigurînd conservarea speciei. Erotismul este plăcerea luată în sine, ca scop final. Pasiunea reprezintă dorința infinită legată de un individ ; dragostea este posibilitatea supremă de împlinire totală a persoanei. Se poate observa cu ușurință că în nuvelele lui Gib nu există sexualitate. Opera sa e dezolantă din această perspectivă : lipsesc cu desăvîrșire copiii și bătrînii. Nu există nici pasiune și cu atît mai puțin dragoste.

Există însă erotism în formele lui adeseori obsesive : erotismul, uzajul nonbiologic al sexualității, instinctul pur, adică steril poate înclina către anumite aspecte, forme, distribuții ale raporturilor dintre indivizi, evitînd sau negînd altele. Atunci se poate vorbi de erotomanie.

Un prim semn al acestui fenomen îl constituie absența complexității realității, în favoarea „sterilizării“ ei. Pe Gib nu-l interesează realitatea. Detaliul semnificativ nu există, în ciuda localizării : nuvelele sale se pot petrece oriunde pe acest pămînt, căci ceea ce contează este situația erotică și nu contextul. Pe Gib nu-l interesează realitatea, ci

Scanned with OKEN Scanner

posibilităţile pe care i le oferă realitatea pentru figurarea unei scheme stereotip aplicate. În aceste condiţii, raporturile dintre posibil şi imposibil, dintre verosimil şi neverosimil, capătă forme speciale. Valoarea semnificativă a unei situaţii existenţiale este dată de posibilităţile ei de repetabilitate pe de o parte şi de coincidenţă de cauzalităţi, pe de alta. Un viol colectiv într-o pădure bîntuită de hoţi este un fapt posibil *(Vedenia)* şi e posibil ca el să se refere la un anumit cuplu. Dar este mai puţin verosimil ca acest cuplu să gîndească această situaţie şi ea să se producă în condiţii gîndite în împrejurări modificate. S-ar părea atunci că personajele *au nevoie* de acest viol, şi că hazardul devine iminenţă, cu o valoare logică. Iată deci răsturnată o scară de valori după logica particulară a unui maniac. Accidentalitatea fenomenalului devine atunci o formă tulburătoare de literatură.

Dar din ce moment se poate vorbi de mania devenită normă ? Din momentul în care repetabilitatea situaţiei posibile sau neverosimile capătă prin acumulare cantitativă valoare şi sens. Dacă Gib ar fi scris o singură nuvelă din această clasă, faptul n-ar fi fost semnalabil. Dar toate nuvelele sale au acelaşi semn şi acelaşi sens. Orice unilateralizare a sensului existenţei, de ori unde ar veni ea, declanşează suspiciune. Astăzi, mai mult ca oricînd, sîntem conştienţi că realitatea nu poate fi imaginată numai prin scheme erotice rarisime.

O situaţie dată este posibilă în sine, dar pare uneori imposibilă în legătură cu un personaj dat. Atunci autorul cheamă în ajutorul său neverosimilul, coincidenţa. Şi *Întîmplarea, Poarta de fier, Vedenia, Sfîrşitul, Între porţelanuri, Tabloul, Icoana, Frigul, În goană, La Grandiflora* sînt pline de coincidenţe şi situaţii neverosimile, multe dintre ele amintind de literatura unor de l'Isle Adam sau

Scanned with OKEN Scanner

Barbey d'Aurevilly. Faptul o dată consumat, problema pe care și-o pune cititorul nu este aceea a posibilității, ci aceea a verosimilității, prin încercarea de a găsi justificări pentru rezolvarea conflictului. Dar Gib nu propune determinări. Nuvelele sale nu sînt verosimile. Credem cu mai multă ușurință în metamorfoza lui Gregor Samsa într-un miriapod, decît în avatarurile căpitanului Naicu sau ale birjarului Take. În primul caz ne aflăm în prezența unei situații literare trucate ; în celălalt caz ne aflăm în fața unei situații existențiale trucate.

Unele semne ale erotomaniei se pot extrage din însăși structura personajelor integrate în situația neverosimilă. Se poate observa că în aproape toate cazurile distribuția termenilor în cadrul unui cuplu sau grup, se face prin selecția opozitivă de o anumită nuanță. Toate distribuțiile erotice dau sentimentul monstruozității prin conjuncția termenilor : Fantoșa și banditii în *Vedenia,* Manaru, cu Lucia în *La Grandiflora* ; soția lui Botoran și ipoteticul tînăr spilcuit din *Poarta de fier* ; Gorăscu și Mada în *Sfîrșitul* ; Stăsescu și soția lui Sandulian în *Deus ex machina* etc. Cuplurile sînt concepute printr-o forță activă, bărbatul, rareori dotat cu inteligență, dar cel mai adesea expresie a voinței, decrepitudinii sau bestialității, care se impune unei materii pasive, femeia, care este în general frumoasă, aptă de a fi dorită. De cele mai multe ori ea este soție ; ea cedează nu numai prin constrîngere, dar și dintr-o anumită indolență. Tipul funcțional preferat de Gib nu este Eva, ci Elena : tipul care nu impune, nu propune, nu sugerează — tipul fără voință de a se opune căderii, dar care are resurse de voință și maleabilitatea necesară pentru a suferi adaptîndu-se fiecărei răsturnări de situație. Ea este nu o femeie imorală, ci una dincolo de morală. Ceea ce pare nu atît periculos, cît fascinant. Chiar și cele mai elevate figuri sînt ema-

Scanned with OKEN Scanner

ciate prin ambiguizare : nu știm precis care au fost stările de spirit și suflet ale Fantoșei, iar doamna Moraru emite propuneri echivoce de amînare a faptelor. În sfîrșit, al treilea rol prin care se închide triunghiul, este bărbatul slab, prostul, gelosul, omul cu complexe, singurul care trăiește la modul obsesiv drama. Cu o explicabilă meticulozitate deloc naturalistă, Gib consemnează toate opoziţiile simţite şi resimţite dintre aceste trei roluri, de la determinările olfactive, tactile și vizuale, pînă la cele intelectuale. Ordonanţa Anton pute, sforăie, e urît, păros, cretin : toate detaliile sînt surprinse de doamna Naicu, care însă nu poate alege. N-ar mai fi de fapt nici literar dacă ar alege ! Mai toţi bărbaţii dinamici sînt unsuroși, cleioși, urîţi etc. Situaţiile oribile de genul acesta nu sînt noi totuși. Le-a prezentat antichitatea, dar și Moravia în *La Noia, Gli indiferenti, Un amore conjugale,* căruia Gib îi este superior uneori tocmai prin „perfecţiunea“ pe care o aduce autenticitatea obsesiei lipsită de caracterul referenţial.

Căci Gib pare a nu ignora adevărul că descripţia erotică executată la un nivel pur expozitiv este ineficace literar, interesul ei rezumîndu-se la aspectul clinic, consultativ ; ea începe să impresioneze de abia din momentul în care intervin alături de factorii social-ipotetici, și distribuţiile fizice și morale rarisime, impresia de fatalitate și suferinţă. În epoca modernă, se pare că nu perspectiva violenţei care atacă interesează, ci aceea de victimă, de ultragiu acceptat volens-nolens, și nu fără suferinţă. Gib are viziunea acelei pasivităţi deconcertante caracteristică unora din personajele lui Sade, Duclos, Restif de la Bretonne, Denis Diderot, de altfel atît de umanizate prin lacrimile provocate de maculări nedorite dar inevitabile prin lipsa unor posibilităţi de apărare !

Scanned with OKEN Scanner

Gib a trăit nu literatura ci obsesia. Apropierea care se face de Dostoievski și Leonid Andreev este posibilă, dar distanța care-i separă e imensă. Gib nu depășește obsesia erotică : el nu gîndește dualitatea spirit-trup ; valoarea metafizică și exemplară a operei sale e nulă. Dostoievski aduce tragedia dualității ființei umane sub un cer golit de dumnezei ; Gib nu privește niciodată cerul, nici nu știe dacă există. Pe el îl interesează anecdotica trupului supus hazardului.

Gib face literatură în măsura în care obsesia poate produce literatură. El nu este pe de altă parte un *poeta faber :* n-a avut nici timpul și probabil nici chemarea să facă artă. Trebuie repudiată o asemenea operă ? Bineînțeles, nu. Citirea ei este un prilej de definire interioară. De abia însă recitirea poate fi semnificativă. Prin recitire consumatorul de literatură poate intra într-una din categoriile : specialiști, indiferenți, complexați. Oricum, în Muzeul literaturii române, Gib Mihăescu trebuie să-și aibă statuia sa — o statuie de ceară.

MONOGRAFIE ȘI CAZ. Poate că totuși, n-ar fi trebuit ca Rebreanu să-și intituleze romanul cu numele unuia dintre personajele sale. Așa cum s-a mai spus, *Ion* este o monografie, dar nu a unui personaj, ci a satului ardelean și a întregii vieți ardelene. Ion este numai unul dintre personaje, numai unul dintre termenii sistemului monografic. Romanul s-ar fi putut intitula la fel de bine Titu Herdelea, Vasile Baciu, sau Florica, sau... Căci fiecare dintre aceste personaje are un rol fundamental în conflict, bucurîndu-se deopotrivă de atenția prozatorului, a cărui „obiectivitate“ este perfectă. O monografie a unui sat nu poate purta numele unuia dintre personaje fără să-și piardă ceva din semnificație, după cum nu putem denumi un obiect printr-unul din elementele lui constitutive. Un astfel de act poate sugera existența unei piste unice de

Scanned with OKEN Scanner

interpretare, parcursă e drept mai comod, dar prin care semnificaţia întregului suferă. Nu e mai puţin adevărat că procedînd aşa, termenul care primeşte onoarea de a constitui titlul volumului capătă dintr-o dată valori deosebite, sporindu-i-se considerabil gradul de generalizare. Imaginaţi-vă însă că citiţi romanul lui Rebreanu făcînd abstracţie de titlu. Perspectiva cărţii va fi cu totul alta, poate mai aproape de cea adevărată. Ea se va apropia de aceea din *Răscoala* cu care are de altfel similitudini de construcţie tulburătoare. Aşa cum nu ne putem imagina *Răscoala* avînd ca titlu numele lui Petre Petre nu ne putem opri să spunem că Ion nu spune totul despre substanţa romanului.

Dar, să ne urmărim perspectiva propusă şi consecinţele ei. *Ion* cuprinde un număr destul de mare de personaje, de o mare varietate caracterologică, clasificabile însă numai în două serii fundamentale ale căror prototipuri ar fi Ion şi Titu Herdelea. Există pe de o parte seria ţăranilor în multiplele variante posibile, şi seria „inteligenţei", cum însuşi Rebreanu o numeşte frecvent. Cele două serii se situează într-un secret raport de complementaritate care nu elimină totuşi o anumită polarizare a actelor fiecărui personaj. Potrivit viziunii lui Rebreanu, existenţa umană se realizează pe baza unui sistem binar exteriorizat în cele două serii de indivizi amintite.

Iată seria „ţăranilor". Ei sînt concepuţi ca pasiuni dezlănţuite, ca materie oarbă, fixaţie şi instinct, incapacitate de disimulare, reacţie violentă şi spontană. Aşa apar Ion, George ca şi Vasile Baciu : există în aceste personaje o anumită puritate a personalităţii care este dată nu de raţiune şi logică, ci de vitalitatea dorinţei şi voinţei. Din acest punct de vedere, această serie de personaje nu se deosebeşte cu nimic, dacă o izolăm din context, de tipul de personaj zolist atît de bine cunoscut

Scanned with OKEN Scanner

încă prin Thérèse Raquin. Sînt personaje cu totul stăpînite de nervii și sîngele lor, lipsite de liberul arbitru, antrenate în actele vieții de fatalitățile condiției lor. Spre deosebire de Zola, Rebreanu nu pornește însă de la premise fiziologice, ci de la anumite complexe existențiale care determină comportarea personajelor. Acestea sînt faptele și credem că ele nu trebuie evitate, dacă nu vrem să creăm confuzii. Prin prisma lor ar trebui poate să revizuim și afirmația potrivit căreia Ion este tipul țăranului român. Ion este *un tip* de țăran român, așa cum Sadoveanu, Slavici, Marin Preda etc., aduc alte tipuri. Eroarea care se produce se datorează tocmai titlului generalizator : și ea a fost făcută de toți cei care, ca Lovinescu, confundau termenul cu clasa. Ion rămîne prin trăsăturile esențiale un „caz" și adevărul acesta este consemnat prin însăși comentariul care se face în text pe marginea întîmplărilor. „În Pripas nu se pomenise omucidere de cînd se ținea minte..." Amănuntul acesta fundamental al destinului de excepție a trecut neobservat : prin intermediul lui s-ar fi putut generaliza ideea de caz în întreaga operă a prozatorului, căci structural, situația lui Ion nu este diferită de aceea a personajelor centrale din *Pădurea Spînzuraților, Ciuleandra, Jar, Amîndoi.*

Va trebui de asemeni să observăm că Ion, ca și restul țăranilor, este gîndit într-o singură latură : aceea de muncitor, de conștiință singulară preocupată exclusiv de propriile lui pasiuni. Un amănunt este de altfel izbitor : niciodată la Rebreanu nu apare vreun țăran care să se ocupe de treburile politice, nici unul nu e preocupat de problemele românimii oprimate social și național. Ei sînt numai atît : talpa țării. Această sarcină revine personajelor din cea de a doua serie — a „inteligenței". Învățătorii, avocații, preoții, simplii funcționari reprezintă conștiința

Scanned with OKEN Scanner

națională. Toate acțiunile sociale și politice sînt organizate de ei.

Cele două serii de personaje apar izolate, în măsura în care ele decurg paralel. Viziunea aceasta este marcată tehnic și de succesiunea episoadelor dispuse contrapunctic în interiorul fiecărui capitol, în urmărirea nediscriminatorie a destinelor personajelor din fiecare serie. Dar izolarea este numai aparentă. Biografiile se intersectează după legi misterioase. Între Titu și Ion al Glanetașului există o comunicare indefinibilă, pe care de altfel nici unul nu încearcă să și-o explice. Aproape fiecare din marile acte ale lui Ion au ca un punct de plecare o sugestie dată de Titu. Cele două personaje reprezintă de fapt cele două fețe ale omului și simetriile pe care le elaborează Rebreanu sînt ca și perfecte. Dacă feciorul Glanetașului este un Ion al pămîntului și instinctului, Titu Herdelea este un Ion în plan spiritual. „Ion este fatalitatea noastră", va spune Herdelea undeva. Dacă Rebreanu ar fi gîndit izolat fiecare personaj sau familie, romanul ar fi fost ratat. N-am fi fost de fapt în prezența unei „monografii" și nici a unei „mitologii". Orice realitate aptă de a constitui obiectul unei monografii trebuie să conțină o sumă de termeni și de relații distincte. Iar aceste relații constituie tocmai cosmosul, prezent în romanul lui Rebreanu în ambele serii prin paralelisme și simetrii fascinante, marcate nu numai prin tehnica episoadelor intercalate de care s-a amintit, ci și prin similitudinea situațiilor existențiale.

Realizarea individuală și succesul social sînt cei doi operatori între care se deplasează cu o anumită stereotipie destinul tuturor personajelor. De aceea, situația unuia poate să apară ca un ecou al situației altora, cu variațiile de rigoare. Vasile Baciu a avut o viață asemănătoare cu a lui Ion. S-a căsătorit cu o fată urîtă și bo-

Scanned with OKEN Scanner

gată, Ion se căsătorește cu o fată urîtă și bogată, cu Ana lui Vasile Baciu... Todosia, văduva lui Maxim Oprea, a risipit într-un an ceea ce adunase răposatul într-o viață. Zenobia, mama lui Ion, fată bogată, îl ia pe Glanetașu, sărac, leneș și isteț. George o ia pe Florica, săracă dar frumoasă. Apar cei ce au și cei care n-au, cei care vor și cei care vor fi nevoiți să cedeze. Există deci o reacție în lanț a situațiilor.

Apoi o nostalgie a unora după paradisul ce trebuie recîștigat. Căci Ion e țăran sărăcit prin grija tatălui și, nu un țăran sărac oarecare, lucru pe care toți comentatorii l-au trecut cu vederea. Amănuntul este demn de luat în seamă, pentru că el își are termenul simetric în cealaltă serie, unde intelectualii români luptă la rîndul lor să recîștige ceea ce au pierdut : demnitatea și libertatea națională sugrumate de venetici.

Personajele reprezentative Ion și Titu, vor fi concepute, în ciuda diferențelor, ca variații ale aceleiași energii. Moartea lui Ion și ascensiunea lui Titu sînt la rîndul lor semnificative prin corelația lor. Una este moartea stingheră, glasul haotic al sîngelui, cealaltă — victoria sîngelui colectivității. Simetriile pot fi urmărite pînă la cele mai mici amănunte. Unei petreceri țărănești îi corespunde un bal al tinerilor intelectuali, iubirea lui Titu și iubirea lui Ion se completează reciproc, una ca eșec și alta ca victorie a senzualității. Nunta Laurei are ecou în nunta lui Ion ; moartea lui Avrum e sugestia morții Anei. Ceartă lui Vasile Baciu cu Ion are o reeditare în cearta din final al aceluiași cu popa Belciug etc. etc. Simetriile pot fi urmărite în toate substructurile cărții, și romanul însuși are structura unei bucle, ca și *Răscoala*. El începe printr-o petrecere și se sfîrșește cu alta situată în același spațiu. Timpul ca și spațiul conduc la

Scanned with OKEN Scanner

ideea repetabilității : totul se schimbă și totul rămîne la fel.

Este ușor de remarcat că Rebreanu s-a angajat în scrierea acestei cărți avînd o extraordinar de clarviziune sistematică asupra realității sociale.

Opțiunea stilistică este una pe care prozatorul a făcut-o definitiv. O confruntare a frecvențelor lexicale și sintactice, a procedeelor de narare ale acestui roman cu cele ulterioare poate fi surprinzătoare prin echivalențele care le oferă. *Ion* este scris cu absolut aceleași mijloace cu care a fost scrisă *Răscoala, Amîndoi, Jar* și *Ciuleandra* ; aceasta nu înseamnă că *Amîndoi* sau *Ciuleandra* nu mai sînt naturaliste, dar că *Ion* și *Răscoala* sînt ele însele scrise dintr-o viziune tipic naturalistă, romanele deosebindu-se unele de celelalte numai prin obiectul asupra căruia perspectiva este aplicată. Urmărind consecințele raționamentului în mod invers, un adevăr comun va fi net evidențiat : dacă romanul e o monografie, personajul care o denumește este *cazul* ei, un caz psihosociologic, ca la frații Goncourt sau la Zola. *Ion* este un caz, dar un caz este și *Răscoala,* monografie a unei stări de psihoză colectivă, sau *Amîndoi,* pseudoroman polițist și expunere a unui caz psihiatric. Dacă Ion este un caz, el se poate converti în mit, ca orice autentic caz. Dar aceasta este o problemă de durată.

CONDIȚIA ACTUALĂ A PARALELOGRAMULUI. Romanul *Paralelogramul* ne dă posibilitatea să medităm asupra unor adevăruri delicate, dar care trebuie o dată și odată să fie puse la punct. Probabil că jumătate din literatura tuturor timpurilor posedă o sursă conflictuală care beneficiază de forme patrulatere, cealaltă jumătate relatînd ceea ce se întîmplă înainte de cristalizarea sau

Scanned with OKEN Scanner

după dezagregarea unui anumit patrulater. Dar mai întîi, ce este, geometric vorbind, un paralelogram ? Condiția fundamentală de existență a unui paralelogram este ca laturile opuse și unghiurile opuse să fie egale, două cîte două. Nu există paralelogram atîta vreme cît această relație nu se stabilește. Paralelogramul nu are numai un caracter burghez, cum ține să ne demonstreze o parte din critică, ci unul etern : el se referă nu neapărat la o organizare socială, deși este o realitate socială. Vasile Rotorcea, Cleona, fosta sa soție, Stere Burlacu, cel de al doilea soț și Mariana sînt muncitori și chiar cu cea mai pură origine muncitorească, neinfestată de vreo morală străină. Caracterul paralelogramului este social în măsura în care un patrulater presupune stabilirea unor relații între mai mulți termeni ; dar, prin natura relațiilor, care sînt de esență pasională, paralelogramul are valabilitate eternă, lucru afirmat categoric de Freud. Paralelogramul nu constituie o tragedie, dar este o fatalitate — sursă de tensiuni, de concesii sau renunțări. Două sînt cauzele care-l creează și-l distrug : pasiunea omenească și incapacitatea ființei umane de a rămîne solidară unei singure pasiuni care să se păstreze la aceeași tensiune. Un paralelogram înseamnă o rețea interpasională avînd drept premisă o pasiune binară, verificată prin confruntarea celor doi termeni cu cîte un altul. Ce se va întîmpla în acest caz ? O destructurare a cuplului inițial și eventual reîncadrarea celor patru termeni în alte distribuții fluctuante. Efemeritatea paralelogramului, valoarea sa semnificativă în funcție de durată, este un aspect ce trebuie cu deosebire subliniat : un paralelogram nu poate dura la nesfîrșit, pentru că tensiunea creată între laturile sale nu poate fi suportată și nici tolerată de termenii componenți. Există însă cazuri cînd schema pare dezintegrată, dar ea continuă să funcționeze nu ca vir-

Scanned with OKEN Scanner

tualitate, ci ca ardere lăuntrică mascată de contextul care nu permite soluționarea situației, amînînd-o. Un astfel de caz prezintă Alexandru Constantinescu, care demonstrează viguros că există momente istorice cînd atmosfera socială generală poate domina pasiunile individuale, cînd activitatea civică acoperă pasiunile reducîndu-le la mocniri și armistiții tacite. Caracterul de amînare al actelor omenești, pe care Mihai Ralea îl pune la baza tuturor fenomenelor civilizației, reprezintă în acest caz și o extraordinară sursă de posibilități de problematizare. Oricum, romanul nu constituie o exemplificare a dispariției paralelogramului în noile condiții sociale și nici a desuetudinii sale, ci a *inactualității* sale temporare.

Dar să urmărim puțin istoricul paralelogramului schițat de prozator. De la bun început se poate constata că el are o geneză absurdă, care nu este mai puțin geneza extracauzală a tuturor fenomenelor universului. Vasile Rotorcea este considerat transfug, cînd în realitate el se află undeva reținut pentru a i se smulge secrete de stat. În aceeași zi cînd află de falsa moarte a soțului ei, Cleona îl va urma supusă și încă năucă pe Stere Burlacu, cel părăsit de Mariana. Faptelor nu trebuie să li se caute explicații mai detaliate. Pasiunea, ca și datoria, sînt fenomene iraționale și iraționalizabile. Concluzia aceasta va fi trasă de fiecare dintre personaje în parte. Vor încerca să se ocolească de aici înainte : Cleona îl va ocoli pe Vasile, Stere îl va ocoli pe Vasile, Mariana îl va ocoli pe Stere atît în viața particulară cît și în activitatea obștească sau cea productivă. Dar ocolirea nu înseamnă o rezolvare, sau cel puțin este o rezolvare provizorie : ea este o amînare a cărei scadență nu poate depăși condiția biologică a personajelor. În afară de aceasta, personajele mehedințene ale lui Constantinescu sînt naturi simple, temperamente dotate cu bun simț, dar virile pînă la vio-

Scanned with OKEN Scanner

lență și ignorînd disimularea. Ele își găsesc în muncă o scăpare și în a se evita o soluție pe care o vor recunoaște ca ineficace ; evitarea este în orice caz indiciul psihologic că pasiunile nu s-au stins, că ele stau gata să explodeze. Și iată : Cleona se reîntoarce de la Bază spre casă, fără să mai poată ocoli șantierul în care Vasile este maistru. Reîntîlnirea este o devorare erotică tăcută, reciproc susținută. Cînd, după opt ani, totul pare a fi stins, cînd Vasile și-a găsit poate o soție ideală în Mariana, un ultim episod consumat în apartamentul proprietate personală al soților Burlacu, în care sînt prezente principalele personaje ale cărții, ne demonstrează că situația pasională a rămas deocamdată intactă. „Paralelogramul care lega soarta celor doi bărbați și a celor două femei, era mai strașnic încordat decît oricînd, se încălzise pînă la punctul de fierbere. Cum se vor desfășura lucrurile în primele două ore ? Aceasta era întrebarea majoră pe care și-o puneau cei de față, fără nici o deosebire". Prozatorul își întrerupe aici relatarea situației pasionale. Rezolvarea aparține unei alte cărți ? Sau ne aflăm în prezența unui conflict rămas deschis, a unor întrebări cărora cititorul urmează să le propună soluții ipotetice, potrivite viziunii sale despre lume și viață ? Nu știm. Dar cartea nu se termină odată cu acest episod brusc retezat. Spiridon, șeful lui Vasile, și Hortensia, fata Marianei își dăruiesc reciproc și spontan iubirea. „Cei doi nu bănuiau că prin inițiativa lor au cristalizat în esență un nou patrulater al sorții, despre care se va putea relata fără doar și poate într-o nouă carte". Ce se va întîmpla de aici încolo ? Această întrebare pasionantă rămîne deocamdată fără răspuns. Și poate că singura ei eficacitate este să rămînă la stadiul de întrebare — ca și viața. Oricum, succesiunea aluzivă creată prin situarea

Scanned with OKEN Scanner

paralelă a două serii de destine este dintre cele mai semnificative.

O problemă delicată care se pune în cazul unor asemenea conflicte erotice este aceea de a stabili raporturile exacte dintre relațiile pasionale și normele morale. Cartea impune din acest punct de vedere un alt adevăr fundamental : că viața este mult prea complexă pentru a fi încorsetată în patul procustian al unui sistem moral convențional. Morala trebuie să se supună vieții colective și nu viața normelor morale, sau, mai curînd, ele trebuie să se supună reciproc și să se domine reciproc. Prin finalul său suspendat, romanul pare a opta pentru ultima soluție. Timpul va decide în ceea ce privește destinul personajelor și al paralelogramului.

Dacă romanul ar fi numai o simplă expunere de situații erotice paralelogrametrice, atunci el s-ar pierde printre zecile de mii de alte romane cu subiecte similare. Dar ceea ce aduce realmente nou prozatorul este încadrarea relațiilor individuale în contextul larg al unor momente de profunde prefaceri din istoria poporului român. Personajele lui Constantinescu participă ele însele la reușita acestor modificări generale, modificîndu-se simultan pe ele însele. Ciocnirile de interese și pasiuni apar și mai plastic valorificate prin proiectarea lor pe fundalul social al epocii. O revoluție se face cu oameni. Și, după cum o casă se construiește cu materialele care există și nu cu cele ideale, o revoluție se face cu oamenii vii, contradictorii și neasemănători. Destinele personajelor apar de aceea elocvente nu numai pentru și prin ele însele, ci și pentru și prin epoca în care au trăit. Ne reamintim cu toții de acele evenimente la care am fost participanți activi sau martori. Evenimente care s-au așezat, au trecut, lăsînd reminiscențe, formule pline de miez și întîmplări senzaționale, nostalgia vagă

Scanned with OKEN Scanner

a unor sentimente care ne-au încercat. Privite prin prisma prezentului, aceste evenimente au căpătat deja aura legendei.

Pentru scrierea acestei cărți, autorul ei nu putea alege decît o singură cale, aceea care să-l definească. Aparent simplă și totuși fructuoasă, această cale echivalează și este în același timp cunoașterea faptelor cu proprii ochi ajutați de cele mai moderne mijloace de cercetare. Prozatorul s-a deplasat în toate orașele și localitățile unde ar fi putut afla un detaliu oricît de neînsemnat despre ceea ce-l interesa. A stat de vorbă de la om la om cu toți cei care i-ar fi putut oferi un punct de vedere personal pentru restabilirea adevărului. A avut de înfrînt adversități, de reconstituit fapte, de găsit adevăratele sensuri ale faptelor reconstituite. A trebuit să sancționeze incompetența oriunde a găsit-o. A cercetat dosare și documente oficiale, a extras pentru cititor declarații, „caracterizări", a transcris fișe de anchetă socială și procedurile de întocmire a formularelor. A fotografiat și a înregistrat conversații și confesiuni pe bandă de magnetofon. A reprodus articole din Codul penal și Codul familiei pentru a-și consolida unele din propriile ipoteze. A realizat, prin intermediul specialiștilor, examenul psihopatologic pe baza unor teste adecvate. S-a referit adeseori la studii de specialitate străine, atunci cînd a fost necesar. Chiar și numai aceste reduse amănunte pot sugera că această carte a fost scrisă cu o patimă care uneori se confundă cu dăruirea totală. Căci, oricît ar fi de paradoxal, prozatorul nu are pasivitatea aparatului foto și a magnetofonului, ci exaltarea celui care, cunoscînd sensurile generale ale vieții, intervine oriunde crede că adevărul a fost escamotat sau încălcat. Prin curajul cu care atacă o problemă spinoasă, prin

Scanned with OKEN Scanner

abilitatea cu care o conduce, romancierul nu poate însă din păcate să compenseze absența totală a valorii artistice a cărții sale, care, de altfel, nici n-a apărut.

DELIRUL POSIBILITĂȚII. Literatura *science-fiction* ar fi putut fi ceva plictisitor, dar aspiră să devină ceva foarte plictisitor. Premisele ei sînt tot atîtea constrîngeri a căror respectare transformă autorul într-o mașină. Discreditantă este chiar formula : ceva care nu e știință și ceva care nu e ficțiune pentru că are pretenții teoretico-ipotetice. Un hibrid deci, a cărui unică ambiție pare a fi aceea de a populariza știința în colecții de masă, prelungind ipoteze sau basme științifice mai mult sau mai puțin recente. Literatură de graniță așa cum există științe de graniță : cu singura deosebire că utilitatea ultimelor este probată chiar și numai prin faptul că sînt datorate unor somități științifice. Pe cînd literatura „de prospecțiuni științifice", cum se simte obligat s-o numească un scriitor, aparține cel mai adesea unor autori de graniță : diletanți, non-intelectuali și literați comerciali preocupați de rotunjirea lesnicioasă a bugetului personal. Oricum, termenul a pătruns și Kingsley Amis, printre alții, îi dedică un studiu fără a urmări toate aspectele problemei.

Mai întîi asupra genezei ei. Bineînțeles, eterna nevoie de iluzie a omului. Apoi, descoperirile științifice ale secolului și relativismul total care a invadat gîndirea teoretică actuală. Prin neopozitivism, și nu numai prin el, am ajuns astăzi să considerăm realitatea ca o infinitate de ipoteze, oricînd verificabile și negabile. Majestățile lor Bănuiala și Presupunerea ne cîrmuiesc cu înțelepciune și incertitudine. Lumea a devenit cam tot ceea ce vrem să reușim să ne imaginăm despre ea. Fante-

Scanned with OKEN Scanner

zia a devenit ipoteză, știința a devenit ipoteză, ipoteza a devenit ficțiune, știința a devenit ficțiune, ficțiunea a devenit intuiție. Înainte gînditorii creau utopii : astăzi, din lipsa obiectului, se compun romane science-fiction. Totul fiind o ipoteză, totul este prin urmare posibil. Și nicăieri în literatură nu se simte mai bine ca în science-fiction efectele delirante ale *posibilității*. Există alte lumi în univers ? Aceste lumi pot fi gîndite oricum. Există oameni pe pămînt și posibilitatea zborului cosmic ? Atunci pămîntul a fost vizitat și e vizitat continuu. Există timp ? Timpul poate fi oricum—chiar și absența timpului. Există oameni cu două picioare ? Presupunem alții cu trei, patru, zece sau fără nici un picior. Este omul inteligent ? Sînt alții supra-inteligenți și alții a căror imbecilitate atinge grade incredibile. Luați orice obiect, ființă, proces, fenomen, idee, morcov sau sentiment și modificați-i rezonabil funcțiunile, culorile, sensurile, dimensiunile, astfel încît ele să nu mai corespundă viziunii ordinare pe care o avem asupra lui ; inventați apoi o narațiune sumară în care obiectul devenit bizar prin mutilare să intre în conflict cu un punct de vedere al bunului simț. Pigmentați eventual textul, după posibilități cu ceva umor, ironie, lirism etc. Veți crea atunci o povestire science-fiction pe care o puteți semna cu pseudonimele Horia Aramă, Cecilia Dudu, George Ricus, I. Asimov etc.

Veți putea scrie bunăoară, *Forma* — care e ceva venit din alte lumi ajunsă nu se știe cum pe pămînt, care poate lua orice formă și orice greutate, de la aceea a unui bolovan pînă la aceea insidioasă a fumului și care, pe deasupra, naufragiată pe pămînt, încearcă zadarnic să comunice printr-o stație de radio emisie de la Păuna-Bucovina cu lumile ei. Dacă vreți să creați și tensiune

Scanned with OKEN Scanner

sau *thriller*, suspendați acțiunea ca în *Forma* care poate se mai află printre noi.

Ați aflat cumva dintr-o revistă *Magazin* că delfinii au un creier cu volum comparabil cu al omului ? Scrieți atunci povestirea *Lumile stau de vorbă* în care veți arăta că maimuțele antropoide și delfinii bătrîni au evoluat paralel, mai mult încă, delfinii bătrîni au fost într-o vreme mai deștepți decît oamenii și primii cosmonauți care au vizitat pămîntul au conversat cu ei și nu cu oamenii încă înapoiați. Bineînțeles că lumile acestea nu pot comunica și povestirea poate fi în acest sens o parabolă : delfinul Kprx respins de oameni și asasinat de ai săi, demonstrează faptul că și delfinii au Prometeii și Christoșii lor. Dar ce se poate întîmpla dacă folosind un aparat de zbor atomic care s-a defectat am devenit un pericol pentru colectivitate ? Vom fi respinși ca niște ciumați — singurul loc care ne va primi va fi o leprozerie în care nouă nu ne va conveni să stăm, pentru că noi sîntem oameni iradiați și nu leproși. Neavînd încotro, ne vom sinucide ilustrînd că, în alt context, condiția alienării își schimbă numai substanța și nu structura. Radu Comșa trăiește așadar. De ce n-am repeta și povestea cu cămașa pe care Dejanira i-a dăruit-o lui Hercule ? Un material și viu și plastic din care se confecționează rochii de seară se dovedește a deveni în condiții anumite bestial : pusă pe un cuier rochia își frînge suportul, apoi dispare. Morala este dintre cele mai actuale : tatonați necunoscutul, dar nu știți niciodată ce surprize vă poate aștepta. Fiecare descoperire poate fi fatală căci universul e o imensă rețea de capcane. Sir Bernard Lovell, directorul Observatorului Astronomic de la Jodrell Bank nu afirmă nici el altceva. Dar totuși există civilizații în alte puncte ale universului ? E normal atunci ca ele să-și trimită spioni la noi. Dacă mai avem și puțină fan-

Scanned with OKEN Scanner

tezie demențială, dacă cunoaștem și cîte ceva despre modelare și fenomene mimetice vom scrie atunci *Cameleonul*: o chestie oarecare venită din alte lumi care ia forma obiectului lîngă care e așezată, transmițînd probabil în lumea ei forma pe care se mimează.

Citiți-l pe Michaux, încălziți-vă bine creierul, apoi compuneți *Minciuna*, o lume colorată și elucubrată. Dacă nu, luați o nuvelă de Ionel Teodoreanu sau Brătescu Voinești și adaptați-o la inventarul și terminologia de specialitate: numiți-o apoi *Cosmonautul cel trist.*

●

„Pentru gîndirea speculativă, scria Francesco Flora, unitatea universului, aceea a firului de iarbă și a sistemului astral este un adevăr evident și fundamental. Fiecare atom diferă de un alt atom din aceeași familie, dar toți atomii, din orice substanță ar fi ei, sînt desfășurarea unei unice substanțe a universului". Dar substanța fiind unică, tot ceea ce se poate crea din ea este adevărat. Fantezia este substanță, pentru că gîndirea este a omului și omul este substanță. Metaforele omului sînt deci variante de existență a substanței. „Fiecare imagine, oricît de clară sau de aberantă, se oferă viitorului ca o realitate posibilă de frumusețe armonioasă sau de diformitate rușinoasă... Într-un incert univers viitor creațiile imaginare ale pictorilor și sculptorilor se vor traduce în ființe și peisaje reale, așa cum schițele unui arhitect se traduc în piatră. Figurile lui Giotto vor fi vii, adevărată și vie va fi gloria imperiului dantesc". Dacă lucrurile stau așa, de ce n-am anticipa? De ce n-am face atunci toate picturile care nu s-au făcut? De ce să nu epuizăm posibilitățile formale ale materiei? Trebuie să cunoaștem universul chiar dacă robinetul

Scanned with OKEN Scanner

nu curge, dacă mai sînt războaie pe pămînt, dacă problema rasială și cea a cariilor dentare nu au fost rezolvate încă. Știința fără intuiție e vax, ca știința fără știință : ne-o spune însuși autorul *Povestirilor ciudate.*

Dar ce se întîmplă oare ? Nu cumva mai mulți autori de prospecțiuni științifice s-au înțeles să vorbească despre aceleași lucruri ? Nu cumva imaginația evoluată în subspecie, repetabilă cu fiecare autor, este o farsă tragică pentru toți ? Întîlnim un Baalbek la Horia Aramă, un Baalbek la Kernbach, pretutindeni blocuri de piatră imense și rampe de lansare. Pretutindeni marțieni. Un marțian e chiar un funcționar de poștă prieten al povestitorului, și el e luat de o navă și dus cu ea. Nu cumva s-au cam înmulțit din romantism încoace pilulele care ne dau posibilitatea unor biomutări în timp cu întoarcere în orice trecut ? Și parcă nu e prima oară cînd, plictisiți de existența conjugală, ne substituim unui manechin dintr-o rachetă fotonică de încercare, intrăm într-un vîrtej cronospațial și revenim cu 24 de ani înainte de a pleca, pentru a ne însura cu o fată care era propria noastră nevastă ; cînd mergem la operă și pentru că ne plictisește spectacolul, înghițim iar un preparat, ne degravificăm și sărim pe un candelabru. Bineînțeles, nu uităm concepțiile astraliste și explicăm și noi de cîte ori avem ocazia cum în spatele reprezentărilor mitologice se află fapte cu oameni astrali, eventual dovedind că toate geniile omenirii sînt genii pentru că au fost bombardate cu informații de pe alte planete. Nu e greu de asemeni, după anumite procedee literare și cinematografice, să constați că dimensiunea a cincea e modificarea masei în accelerări cuantice și că prin reducție în microcosm pierdem materia suplimentară, rămînînd cu cuantele fundamentale, adică gîndirea. Dacă vreți să vedeți ce vi se va întîmpla în viitor,

Scanned with OKEN Scanner

folosiţi calculatorul electronic şi, după ce-l veţi folosi, veţi vedea ce se va întîmpla. Între timp, pornind de la Spaţiul Möbius, puteţi fi convins că există un om lateral, ca un afiş adică, avînd numai două dimensiuni.

Şi aşa mai departe. Dar, dacă vrem să depăşim naraţiunile înguste, ne putem orienta către ficţiuni antropologice dintre cele mai logice şi inutile ; pornind adică de la cîteva ipoteze fantastico-ştiinţifice de mare popularitate astăzi şi de la cîteva locuri comune şi motive literare la fel de cunoscute. O ipoteză este aceea a pluralităţii lumilor raţionale în univers ; alta este aceea că, pornind de la ideea omului conceput după chipul şi asemănarea unui dumnezeu modern, fiinţele care au populat dintotdeauna universul ar prezenta similitudini ; că pot exista prin urmare mai multe tipuri de raţiuni, aşa cum există tipuri de logici diferite, care pot trece însă una în cealaltă, datorită faptului că fiecare dintre ele reprezintă o variantă a unui model logic ideal (vezi R. Carnap). Altă ipoteză: indiferent de teritoriul geografic terestru, orice popor posedă o serie de legende în care faptul supranatural primeşte astăzi explicaţii raţionale dintre cele mai plauzibile. De aici şi ideea că toate basmele lumii au fost la început o unică şi autentică istorie cu cosmonauţi. Ipoteza apariţiei într-un timp mai vechi a unor astrali a devenit azi aproape o certitudine şi, probabil, nu e om care să nu fi văzut fără să ştie măcar unul. Fenomenul este cu dublă şi reciprocă semnificaţie : prin contaminare, pe de o parte, începem să credem în autenticitatea legendei ciorcîrliei de Vasile Alecsandri, pe de alta, în verosimilitatea ipotezei autorului de science-fiction. Pornind de la aceste ipoteze vom putea construi un număr nedeterminat de scheme epice, care să ilustreze ipotezele vizitei astralilor. Ceea ce s-a şi făcut cu mijloace şi po-

Scanned with OKEN Scanner

sibilităţi literare diferite. Aceasta adică prin trei lucruri : erudiţie, fantezie şi expresie. Evident conservînd locurile comune ale genului : expediţiile în urma cărora se vor descoperi vestigiile astralilor — rampe de lansare, roboţi, reinterpretarea decalogului ca sistem moral interplanetar, ba şi a expresiei „deus ex machina". În plus, noi ipoteze asupra lui Apollo, şi a lui Abaris, discipolul său, a lui Făt-Frumos şi a calului care mănîncă jeratic. Romanul poate fi mai mult ficţiune sau mai mult ştiinţă; el poate fi cosmopolit şi al coexistenţei paşnice, marcînd adevărul că lumea savanţilor şi a tehnocraţiei mondiale aduce echilibrul universal mai uşor decît ideile şi tratativele politice sau invers. Personajele se pot deplasa cu degajare din SUA în Egipt, de aici în Himalaya şi apoi în Munţii Vrancei. Romanul poate fi mai mult un poem, o apologie a raţiunii şi necunoscutului, a femeii ca simbol cosmic de nedezlegat sau a bărbatului ca soţ al femeii. Sau o carte în care se pune problema inteligenţei care pipăie necunoscutul fără a-l înţelege vreodată. Apoi, putem fi preţioşi şi culţi, preţioşi pentru că sîntem culţi şi invers ; cu o vastă informaţie, putem aborda terminologia şi ideile ca şi cum ar vorbi despre modă sau fotbal, ceea ce dovedeşte extraordinara capacitate de mimetism a ficţiunii şi putinţa de a lua lucrurile în serios, chiar dacă fantezia nu poate ieşi din stereotipi şi nu poate depăşi faza basmelor cu Apollo şi Făt-Frumos. Dacă cineva va aduce vreodată moartea literaturii atunci acesta va fi autorul de science-fiction.

Oricum, fiţi atenţi oameni! Trăiţi într-o lume pe care nu o cunoaşteţi. Gîndiţi-vă bine la fiecare gest pe care-l executaţi. Sînteţi nişte cobai pentru oameni astrali, iar cîndva, atunci cînd veţi putea zbura în alte lumi, veţi avea şi voi cobaii voştri care nu sînt mai puţin pri-

Scanned with OKEN Scanner

mejdioşi decît voi înşivă. Gîndiţi-vă : s-ar putea ca lumi necunoscute să trăiască pe lîngă voi, paralel, simultan şi în proporţie de masă. Sînteţi victime şi călăi. Cu fiecare pas pe trotuarul asfaltat, distrugeţi poate o lume (o spune şi Anatole France). Cu fiecare bucăţică de pîine s-ar putea să înmulţiţi o fiinţă galactică gingaşă. Într-o minge de fotbal se află poate o alta. Cîinele pe care l-aţi văzut ieri, nu era un cîine, ci un spion teleghidat. Gîndiţi-vă că există nu trei, sau patru dimensiuni, ci patru sute de miliarde : s-ar putea ca lucrul acesta să nu vă ajute cu nimic la digestie sau la indigestie. Sau poate că da. Totul este posibil.

LITERATURA RELAŢIILOR LITERARE. Trăim firesc alături de taţi, mame, fraţi, rude, prieteni, duşmani, cunoscuţi şi necunoscuţi ; descoperim într-o zi că unul dintre noi a devenit o personalitate care polarizează în juru-i interesul constant al opiniei publice. Sîntem noi înşine atraşi către diferite nuclee, de forţe misterioase, ca nişte fluturi, noaptea, de lumina orbitoare a unei lămpi electrice. Şi ne credem obligaţi, îndreptăţiţi sau măguliţi a explica fenomenul, a-i stabili natura, şi a stabili natura relaţiilor noastre cu centrele de atracţie, cu reţeaua complicată de fiinţe care ne populează existenţa. Cei mai mulţi dintre noi nu sîntem nişte personalităţi, sau nu sîntem nişte personalităţi de acea mărime care să ne permită să vorbim despre noi înşine sau să-i lăsăm pe alţii să vorbească despre noi. Atunci adoptăm această stranie postură : a vorbi noi înşine despre alţii, pentru a deveni acumularea cantitativă a conştiinţei literaturii, mărturia literară. Uneori ne conduc raţionamente obscure, dintre care unul poate fi următorul : vorbind despre o personalitate, arătînd rela-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile noastre cu o personalitate, aprecierea, încrederea, gratitudinea pe care o personalitate ne-a acordat-o, familiaritatea de care am beneficiat în relaţiile cu ea, începem să credem în propria noastră personalitate. Printr-un ciudat fenomen de inducţie, devenim oameni importanţi atunci cînd vorbim despre oameni importanţi. Pronunţăm atunci propoziţii fermecătoare prin simplitatea lor eficace, prin stereotipia frontal-imperativă : „Pe Maria Ventura am cunoscut-o personal în proaspătul birou directorial..." sau : „În anii peregrinărilor mele în străinătate l-am cunoscut şi pe Louis Jouvet" sau : „Pe Gala Galaction îl cunoşteam şi-l iubeam mult"... etc. Dar contaminarea e alt dat straniu, un efect şi nu o premisă. Condiţia celui care vorbeşte despre lucruri definitive, care face bilanţuri făcute, care dă tuşe suplimentare unor contururi ştiute — cît este ea de precară! Căci literatura de relaţie nu anticipă niciodată şi nu poate anticipa datorită însăşi esenţei ei. Atunci la ce bun literatură de mărturie literară ? Să transcriem anecdote pentru publicul larg ? Să elaborăm caractere şi portrete, cînd o simplă fotografie poate simplifica lucrurile ? Să plictisim istoriografia literară cu mărturisiri niciodată pe deplin controlabile ? Cîte din amintirile literare au răsturnat punctele de vedere asupra vreunui mare scriitor stabilite de interpretarea operei sale ? Nici una. Literatura de relaţie se referă în cele mai multe cazuri la om, la omul fizic, biologic, psihologic, social şi nu la operă. Dar cititorul stabileşte contactul cu opera şi nu cu omul. Informaţiile suplimentare asupra lui Macedonski sau Minulescu nu explică opera, adică nici nu o complică şi nici nu o simplifică. Ignorăm azi condiţia umană la Homer, Racine sau Hugo. Dar facem mii de consideraţii asupra operei lor. Ce ştim despre Cer-

Scanned with OKEN Scanner

vantes sau despre Rebreanu, de fapt ? Nimic important, nimic esențial.

Există desigur, modalități diferite de a depune mărturia literară. Poți face tu însuți literatură, transformînd un om într-un personaj literar. Îl poți eclipsa prin propria ta conștiință. Sau poți deveni tu însuți satelitul eclipsat. Volume de amintiri literare citite întîmplător ne ilustrează cea mai largă varietate de ipostaze ale mărturiei literare.

Isaiia Răcăciuni ține să se prezinte mai întîi lectorului cu modestia cuvenită : el este cel care, ca secretar literar editorial, a militat pentru cultivarea teatrului original, atrăgîndu-și astfel adversitatea și mînia potentaților vremii, asemeni lui Camil Petrescu, bunăoară. Este cel care a întreprins o tentativă de popularizare a literaturii române în Franța, rămasă în stadiul de proiect, adică inexistentă. El este o conștiință care, după propriile-i cuvinte, se mulțumește cu rolul de povestitor îndrăgostit de adevăr, care, în măsura în care memoria l-a ajutat, a încercat să reînvie din noianul de amintiri o seamă de trăsături ale unor figuri mai mult sau mai puțin importante ale culturii noastre. Adevărul condiționat de memorie, iată un lucru bun, fără îndoială. Vom afla astfel că venind la școală Ion Slavici își uita cravata acasă ; că profesor fiind, era bun și blînd, încît i se puneau pocnitori și ace pe scaun, iar memorialistul elev se ridica indignat cerînd liniște. Tot memorialistul l-a văzut pe Al. Davila călare, în 1914. „Al. Macedonski locuia la o depărtare de cîteva sute de metri de casa mea“ — scrie memorialistul. Evident, în nici un caz invers. Pe Macedonski l-a cunoscut după moarte ; în schimb, i-a cunoscut vii pe azi necunoscuții N. N. Șerbănescu, C. Tavernier, E. C. Dorna ș.a.m.d. Urmuz seamănă în opera sa literară cu Lautréamont, în

Scanned with OKEN Scanner

vreme ce Gemy Zamfirescu sau I. Peltz i-au fost buni amici. Nimic nou despre Mateiu I. Caragiale, dar Cezar Petrescu era îndesat și lat în spate, cu obrazul expresiv, după cum I. Minulescu, liniștit, e „blînd și dulce ca un bébé desenat pe un pachet de șocolată" etc. Isaiia Răcăciuni este reprezentantul memorialisticii — inventar, succesiune de nume, anecdote și întîmplări la care a participat sau nu, pot-pourri de personaje care, înainte de a se defini pe ele însele, îl definesc pe cel care le-a reactualizat. Un Isaiia Răcăciuni întrutotul similar este Constant Ionescu în amintirile sale despre Camil Petrescu sau I. Peltz și Camil Baltazar în toate amintirile lor.

Amintirile unui I. M. Rașcu sînt ceva mai complicate. El se consacră numai la două personalități : Bacovia și Ibrăileanu. Fără a se pune în umbră pe sine, memorialistul schițează portrete literare și odată cu ele profilul literar al unui grup și al atmosferei culturale generale. El dă date exacte asupra circumstanțelor în care au fost create unele poeme, corectează unele erori de istorie literară datorate confraților. Intens împănată cu versuri, strofe și chiar poezii integral transcrise din opera lui Bacovia, memorialistica sa capătă aspectul unui vid ce trebuie umplut literar. Dar nu mai puțin a unei autobiografii sentimentale : versuri ale poetului devin argumente pentru consolidarea propriilor stări afective... I. M. Rașcu stabilește apoi influențele suferite de Bacovia : două versuri par a fi imitate după o propoziție din proza lui Al. Dumas-père, cutare motiv liric este din Eminescu, Petică, D. Anghel, titlul volumului *Scîntei galbene* este *Les rayons jaunes* de Sainte-Beuve... Nu lipsesc nici anecdotele senzaționale : după un recital intim de poezie personală, Bacovia învîrtește îndrăcit o horă... Cu Ibrăileanu, amintirile sînt conduse

în același f
temperamer
nunța rebar
și ortoepice
teristică ur
față de fap
„memorialis

Cu Eug
Papillons, i
ce creează
biografică
cației autob
memorialis
nu mai e
sideația e
neficiind d
detașată. P
născută nu
la punct, n
propria pe
distanțată,
posibilitate
castelului
mentului
tuirile „psi
despre Hor
mație cu p
tot atîtea p

În sfîrș
mărturiei,
dere literar
istoriei lite
în care mai
a luat de-a

Scanned with OKEN Scanner

în același fel. Ibrăileanu este așa cum îl știm : delicat, temperament romantic, un sentimental care nu poate pronunța rebarbativul „pute" și care face erori ortografice și ortoepice, avînd lacune de informație literară caracteristică unei conștiințe care ia atitudine mai fermă față de fapte, situație care determină ceea ce am numi „memorialistica literară poziționată".

Cu Eugeniu Sperantia, autorul din păcate uitatului *Papillons*, intrăm în altă zonă a mărturiei literare. Ceea ce creează autorul nu mai e simplă mărturie, ci critică biografică în stil sainte-beuvian. Prin corectivul implicației autobiografice, Eug. Sperantia se apropie și de proza memorialistică a fascinantului Ion Ghica : mărturia sa nu mai e document, cît literatură care nu exclude considerația estetică, filozofică, etică sau socială, totul beneficiind de o formulare în aceeași măsură elegantă și detașată. Prozei sale îi lipsește patima : ea pare a fi născută nu din necesitatea de a pune ceva sau pe cineva la punct, nu pentru a exalta personalități și nici măcar propria persoană : e memorialistica dezinteresată și distanțată, una din bunele perspective oferite de această posibilitate precară a literaturii. Amplele descrieri ale castelului Iuliei Hasdeu de la Cîmpina sau ale monumentului Iuliei Hasdeu de la cimitirul Bellu, reconstituirile „psihologice" ale lui Ovid Densusianu, studiul despre Horia Furtună sau realele contribuții de informație cu privire la revista *Viața nouă* și cercul ei, sînt tot atîtea pagini remarcabile.

În sfîrșit, cu I. Valerian intrăm într-o altă zonă a mărturiei, cea mai puțin importantă din punct de vedere literar, dar cea mai utilă din punctul de vedere al istoriei literare. Este vorba de literatura interviu, formă în care mai tîrziu va excela și Felix Aderca. I. Valerian a luat de-a lungul timpului un mare număr de inter-

Scanned with OKEN Scanner

viuri la cele mai importante personalităţi culturale românești pentru revista *Viaţa literară* : Tudor Arghezi și Bacovia, Blaga și Călinescu, Lovinescu și Minulescu, Sadoveanu și Rebreanu etc. Poziţia sa în cadrul interviului este una dintre cele mai puţin avantajate pentru el însuși, dar dintre cele mai utile scriitorului solicitat. Autorul este o prezenţă aproape mută, care nu intervine decît poate pentru a pune întrebări și a incita răspunsurile. O umbră activă a scriitorului, chiar unul dintre termenii dedublării acestuia. Acesta este evident, drumul cel mai favorabil adevărului, care nu poate fi denaturat prin intermedierea altei conștiinţe. Ceea ce-i rămîne anchetatorului să facă este să pună întrebări, ridicînd probleme cît mai arzătoare pentru scriitorul în cauză și pentru perspectiva culturii române în general. Este singura contribuţie pe care-o aduce, evident una esenţială.

Dar nu numai el aduce contribuţii, ci și ceilalţi. Desprindem din volumul lui Răcăciuni că literatura română posedă astăzi capodopere. *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (titlu pe care memorialistul îl crede iniţial, deși nu e așa, memoria e de vină, n.n.) se datorește faptului că într-o zi, domnia sa l-a întrebat pe Camil Petrescu de ce nu dă un volum editurii *Cultura Naţională*. Lucruri similare afirmă Constant Ionescu despre același autor, după cum Eug. Sperantia îl induce în eroare pe Macedanski, care-și consolidează astfel aberaţia teoretică privitoare la circulaţia razelor luminoase prin vid, sau declanșează în Minulescu producerea *Romanţei cheii...* Stau așa lucrurile sau altfel ? N-ar fi trimis Macedonski comunicarea la Paris? E greu de precizat. Acceptăm toate ipotezele și le credem deopotrivă.

Dar ce imp
nic apar volu
această literat
ori metaliterat
avînd ce face,
bernetice rețe
literar, plecînd
ne-am afla în
măcar necesar
tază încremen
sociometrice,
cauzale ? Sau,
siderînd măr
conștiinţei, ilu
Să ne imagin
nantă : toţi o
forţa împreju
tat s-au apuc
îneca literatu
raturii ne-ar
care acest fer
parte. Lucrul
ratura se vor

Literatura
căci singurel
de Homer as
Caliban, ale
nu ale unor
putut spune

PRINCEPELI
lectura *Princ*
torului. „Ror

Scanned with OKEN Scanner

Dar ce importanţă mai au aceste amănunte cînd zilnic apar volume memoriale ? Literatura relaţiilor, această literatură care e uneori infraliteratură şi alteori metaliteratură va servi poate cîndva unuia care, neavînd ce face, va ajunge să reconstituie cu mijloace cibernetice reţeaua totală a ignorărilor dintr-un moment literar, plecînd de la totalitatea amintirilor atestate. Dar, ne-am afla în faţa unei istorii literare autentice, sau măcar necesare ? Ce ar exemplifica, decît o *anume* ipostază încremenită a unor relaţii reductibile la scheme sociometrice, atît de fluctuante, exterioare şi pseudocauzale ? Sau, inversînd perspectiva, ce vom obţine considerînd mărturia literară drept fenomen particular al conştiinţei, ilustrînd prin urmare adevăruri particulare ? Să ne imaginăm în acest caz următoarea situaţie halucinantă : toţi oamenii, fără excepţie, care au cunoscut prin forţa împrejurărilor personalităţi, în număr firesc limitat s-au apucat să scrie mărturii. Literatura relaţiei ar îneca literatura relatei, vorbăria despre superficiul literaturii ne-ar asfixia. S-ar părea totuşi că momentul în care acest fenomen va fi resimţit acut nu este tocmai departe. Lucrul este dialectic explicabil : cînd lipseşte literatura se vorbeşte despre literaţi.

Literatura de relaţie. Un curios paradox derizoriu, căci singurele relaţii literare acceptabile sînt acelea date de Homer asupra lui Ajax, ale lui Shakespeare despre Caliban, ale lui Călinescu în legătură cu Pascalopol, şi nu ale unor Ajax, Caliban sau Pascalopol, care n-ar fi putut spune nimic, motiv pentru care nici n-au făcut-o.

PRINCEPELE. Un punct de plecare firesc şi eficace în lectura *Princepelui* îl constituie chiar avertismentul autorului. „Romanul acesta este o sinteză, un basm şi o

Scanned with OKEN Scanner

operă lirică în același timp...". În plus, el se bizuie pe defrișarea unei mari cantități de material documentar, literar sau nu. Aceste indicații spunîndu-ne esențialul despre carte, ne spun în același timp că ea nu este în nici un caz scrisă pentru cititorul leneș sau impostor.

Princepele este așadar o *sinteză*. Fiind o sinteză, romanul este prin toate structurile sale o *disponibilitate* capabilă de a include și sancționa totalitatea semnificațiilor care constituie baza de descriere și recunoaștere a unei lumi circumstanțializate geografic și temporal. Pe de altă parte, orice sinteză implică înainte de orice un coeficient de alegorie. Opera aceasta este un basm, dar în același timp ea este ceea ce dorim să înțelegem noi înșine că este. Ea are atunci etaje și subterane, este un obiect care înglobează și iradiază simultan un transdescendent și un transascendent. *Princepele* nu a existat niciodată, el nu este nimic altceva decît motivul pilon al unui basm, dar actele Princepelui s-au produs dintotdeauna. Fanariotismul poate fi situat într-un plan istoric precis, dar el este în aceeași proporție o predispoziție eternă, definitorie pentru un individ și pentru o colectivitate, un mod existențial materializabil într-o succesiune de variante istorice. În acest sens, fanariotismul nu mai este neapărat negativ. Ciuma, evenimentul prin care romanul debutează, este atestat ca atare de orice istorie ; dar orice atestare istorică inclusă într-o organizare sintetică este investită automat cu o încărcătură mai largă de semnificații : ciuma devine atunci orice fenomen inexplicabil reprezentînd un *semn* al unor legi universale misterioase și un jalon pentru demarcarea unor evoluții. În sfîrșit, meser Ottaviano nu constituie un simplu partener pentru o invertire erotică plasată în decor cabalistic, ci orice idee insinuantă care se realizează ca stare de opoziție la un climat spiritual, moral,

Scanned with OKEN Scanner

afectiv și social. Putem urmări deci textul ca ficțiune pură, ca *basm*, sau ca *sinteză*, în care caz decodarea evenimentelor cărții într-un anume sens este obligatorie.

Ca operă de sinteză, *Princepele* verifică adevărul potrivit căruia o sinteză ideală se bizuie pe o erudiție uriașă. Într-o vreme cînd scriitorii mai tineri și mai vîrstnici, din suficiență sau din frivolitate, își refuză efortul acoperirii propriei opere cu aurul marcat al spiritului dintotdeauna, rezumîndu-se la o precară experiență personală sau simțindu-se eventual liniștiți în preajma unor neajutorate mottouri pescuite din autori la modă descoperiți din întîmplare cu trei zile în urmă, Eugen Barbu explorează sistematic și cu fanatism un imens rezervor documentar național și extranațional pentru a alege acele fapte și cuvinte necesare unei sinteze. Pentru a alege faptele, pentru a descoperi repetiția și unicatul, partea în întreg și întregul în parte, trebuie ca mai întîi faptele să fie cunoscute : o operă esențială nu se scrie numai cu talent și numai cu cap, iar geniul nu înseamnă numai manifestarea reflexelor necondiționate ale logicii elementare, ci și truda tenace și sisifică trebuitoare descoperirii tuturor evenimentelor lumii ce trebuie apropiate, a disocierii identităților aparente, a mascării celor prea vizibile. Dar erudiția cărții refuză informația de uz curent. Ea este atît de subtil rarissimă și atît de perfect aglutinată în aceeași plasmă narativă cu elementul datorat ficțiunii, încît ea este dificil de redobîndit. Irecuperabilă pentru lectura neatentă, erudiția se convertește în ezoterism, termen de simetrie și rezonanță pentru evenimentul istoric închis la rîndu-i într-un sistem secret de chei.

Dincolo de structura sa cea mai generală, cartea își are semnificația în prezența celor două personaje și a spațiului specific care le înlesnește apropierea. *Princepele*

Scanned with OKEN Scanner

este, din această perspectivă, o meditație în jurul puterii centralizate într-un singur individ. Puterea nu este însă în acest caz o forță primară, izvorînd din sine însăși, ci o superioritate cu totul particulară, de obîrșie inițiatică. Principele este un inițiat și chiar prin acest fapt practicantul unei excepțional de complicate morale. Există o mică și o mare morală, spunea Napoleon. Privite prin prisma moralei comune, actele Principelui pot părea absurde, anormale, contradictorii : dar contradicțiile sînt din perspectiva marii morale notele pertinente ale armoniei, totdeauna contradicție complementară. Omul antinomic este omul complet : templu și hazna, sclav și propriul său tiran, etern și etern efemer, grav și josnic, Principele va fi cu atît mai complet cu cît va experimenta mai multe posibilități ale existenței. El tinde către acest scop ca odinioară Caligula sau Neron, iar messer Ottaviano este dintr-un anume punct de vedere termenul său ideal. În biserica pe care i-o înalță la Scroviștea, chipul messerului se confundă cu toate chipurile : el este Dumnezeu și Satan, înger și demon, păcătos și neprihănit, om și viețuitoare, numitor comun al tuturor ipostazelor omenești și în același timp suprema zădărnicie trăită ca atare de Principe.

Existența Principelui dezvăluie un caracter inițiatic al organizării comunității omenești în trepte riguroase și incomunicabile de jos în sus. S-ar părea, un sens ireversibil al destinului ca putere, un transcendent care coboară, mereu mai filtrant de propria esență cu cît se materializează în faptele și ființele cele mai de jos, dar oricum, de nedezlegat în cauzalitatea lui. În cadrul acestei ierarhii, Principele ocupă o poziție privilegiată și în același timp dramatică, care-i asigură singularitatea dar și singurătatea. Înțelegînd mai bine decît semenii săi mecanismul de funcționare a puterii, căreia îi folosește

Scanned with OKEN Scanner

multilateral posibilităţile numai în măsura în care acest mecanism este propria sa creaţie, Principele este la rîndu-i situat în complexe mai largi ale puterii, condamnat la existenţa în funcţie de subordonări fatale care-l privează de şansa de a putea cuprinde absolutul unei *ultimá ratio*. Messer Ottaviano, la rîndu-i un aparent iniţiat cu rol de legătură între Principe şi treptele superioare, nu ştie sau nu poate spune nici el însuşi mai multe despre forţa pe care o reprezintă, aşa cum nu pot spune mai mult un Mefisto lui Faust, sau personajele-agent din romanele unor Kafka sau Beckett. Undeva, într-un loc nedeterminat, la marginea oraşului, se află domeniul baronului Meitani, pe care Principele îl va străbate fără a-i întîlni vreodată stăpînul. Castelul acesta magic este o deschidere către o treaptă superioară a iniţierii, către o altă putere mai puţin exteriorizată şi în orice caz, un indiciu al posibilităţii de transcendere care rămîne absenţă pură atîta vreme cît nu este comunicată.

Principele n-ar putea exista fără messer Ottaviano, aşa cum acesta n-ar avea nici un sens fără Principe. Bărbat şi femeie în aceeaşi măsură, muritor şi veşnic, messerul este principiul negativ care fertilizează o forţă nedeterminată, obligînd-o să devină *putere* prin act. El este o idee, o fascinaţie în stare să declanşeze momentan o psihoză, opţiuni şi rezistenţe care-şi au un simbol în Ioan Valahul dacă se acceptă adevărul că orice idee este o constantă dublă, adică antinomie. Moartea Principelui este şi moartea unei erezii aparent frumoase, după cum abia după moartea messerului, absenţa sa fizică învinge definitiv sufletul Principelui, pregătindu-l pentru dispariţie. Messerul este un Christ răsturnat şi soarta sa urmăreşte simetric evoluţia prototipului, ca în *Christos recrucificat* de Nikos Kazantzakis, operă pe care o depăşeşte însă prin viziune, căci perspectiva adoptată este în

Scanned with OKEN Scanner

esență una circulară, ultimele episoade ale cărții oferind imaginea repetiției pe coordonatele devenirii absolute. Romanul epuizează o experiență occidentală în limitele alternativei unei sinusoide și prefigurează o experiență orientală într-o altă alternativă în care totul va decurge identic și reductibil, cu alți actori, în aceleași circumstanțe. Dar repetiția nu este de mecanism absurd, ci de fantastic ritual sacru, în care grandiosul își supune tragicul, iar spectacolul fenomenalitatea.

Spațiul de desfășurare al faptelor este unul neobișnuit, dar familiar totuși : el este un loc de nicăieri și în același timp un loc determinat — locul geometric al tuturor punctelor autohtone cuprinse între moarte și viață, între sentiment și rațiune, între cunoaștere și ignoranță. Acest Bucuresci fanariot devine prin stilizare un cîmp al relativizărilor, în care ideile și inițiativele se neutralizează, transformîndu-se în propriul lor contratermen și parodie. Un spațiu la mijloc de rău și bun, adică un spațiu din care lipsește atît binele cît și răul, căci opoziția lor este inoperantă. „În această lume de esențe contrare, circumscrisă într-un spațiu aproximativ, mișcătoare și neliniștită, proporția faptelor omenești nu mai are nici o importanță. Averi, gînduri, dorință de putere, ce lucrări zadarnice, ce fală găunoasă și păgubitoare....". În interiorul unui spațiu fanariot, messer Ottaviano, ambasador al unui precar transcendent, reprezintă propria sa anulare, una din lunga serie de anulări datorate celor care au intrat în acest loc al amortizărilor ce transformă totul într-o apă și un pămînt.

În sfîrșit, există acele nivele inferioare ale organizării sociale, instrumentele și obiectele, cobaii și victimele de tot felul care sînt scoase din neant prin puterea Principelui. Familie și boieri, preoți și tîlhari, această lume liminară și pleavă tremurătoare se evidențiază în lumina

Scanned with OKEN Scanner

puterii nu atît pentru a-şi arăta nemernicia, cît pentru a defini lumina care, la rîndu-i, tatonează în van pereţii acelui labirint cosmic numit *vanitas vanitatum.* Negreşit, s-ar putea încerca decodarea unor nume prin faptele anexate lor şi s-ar putea descoperi eventual că unele personaje seamănă surprinzător de mult cu unii dintre semenii noştri de azi. Dar asta n-ar trebui să ne facă să-i dispreţuim mai mult decît înainte de lectura acestei cărţi. Modul în care umanitatea a fost orînduită în roman urmăreşte înainte de toate să consolideze acele adevăruri despre porţile orientului prezente în fundamentale construcţii filozofice şi artistice create de o pleiadă de personalităţi care începe cu D. Cantemir şi I. Budai-Deleanu şi se continuă cu Mateiu Caragiale, Lucian Blaga, Ion Barbu şi Constantin Brîncuşi.

Nedumeriri de proporţii pot trezi în cei obişnuiţi cu tradiţiile şi locurile comune, alegerile stilistice executate. Romanul foloseşte atît fraza desuetă cît şi pe cea modernă. Neologismul contemporan şi cuvîntul arhaic pot fi întîlnite în aceeaşi propoziţie. Reflecţiile Principelui sînt transcrise într-un limbaj cotidian sau reprezintă pur şi simplu reproduceri ale unor texte notorii. Comentariul autorului nu se diferenţiază de acela al personajelor, oscilînd între aceleaşi limite ale actualităţii şi anacronismului. Cuvintele se pot afla într-un raport de variaţie liberă : *pe* şi *pre, peste* şi *preste, din* şi *den, biserică* şi *bisearică.* Se vorbeşte în latină, italiană şi greacă, dar se pot întîlni şi formulări curente : „... vistieria trebuie să facă faţă cerinţelor Porţii". Aceste serii lingvistice contrastante sînt interferate cu aceleaşi scopuri cu care au fost îmbinate şi evenimentele istorice atestate cu elementele de ficţiune. Scopul alegerii cuvintelor vechi nu a fost acela de a da culoare de epocă, după cum neologismele nu au rol de discreditare şi de-

Scanned with OKEN Scanner

mistificare. Ca sinteză, cartea nu și-a propus să fie reconstituire istorică, nici actualitate mascată. Dar, unei sinteze de sensuri trebuie să-i corespundă o sinteză în plan lingvistic. Selecția cuvintelor se face deci deliberat contrastiv. Fanariotismul, epocă prin excelență barocă, cheamă cu necesitate limbajul compozit, inovație ale cărei consecințe vor fi numărate mai tîrziu. Prin cuvîntul vechi faptele sînt detașate de un prezent lipsit de verticalitatea invariantelor, iar prin neologism aceleași fapte sînt izolate de circumstanțele unei istoricizări precise. Culoarea cuvîntului este de obicei autonomizată, aparținînd nu unui timp dat, ci sieși. Există un pericol filologic al reconstituirilor istorice pe care autorii îl evită optînd fie pentru stilul de epocă, fie pentru acela modern : *Princepele* depășește această dilemă primejdioasă și o anulează prin însăși exploatarea ei cu maximum de curaj. Pentru aceste motive sentimentul anacroniei lingvistice este inutil, căci orice sinteză este pură sincronie.

Fără îndoială că ar fi greu să se rostească în legătură cu această carte cuvîntul capodoperă. *Princepele* este doar una dintre cele mai rafinate cărți ale literaturii române în care se lucrează pentru cîteva secole o temă.

DESPRE TEHNICA SECRETULUI. *Martorii*, *Epistole* și *Cartea fiilor* de Mircea Ciobanu sînt exemple de proză pură, adică de literatură a secretului.

Martorii este un roman anchetă, forma cea mai răspîndită a ermetismului modern. Un personaj nenumit se căznește să afle adevărul despre Domnul (...), personaj principal al romanului „Lupta cu lucrurile", și pînă la urmă cartea se termină. Ca posibilitate tranzitorie între afirmație și ignoranță, interogația presupune existența

Scanned with OKEN Scanner

unui obiect al anchetei, al unui interogatoriu și al martorilor, ultimii avînd un rol esențial, căci adevărul se relevă numai prin martori, prin intermediari. Obiectul emană delictul și, în mod absolut, Domnul (...) este un delict, după cum moartea lui misterioasă constituie un delict ai cărui autori urmează să fie eventual descoperiți. Dar un delict este inexplicabil chiar și pentru simplul motiv că pentru stabilirea lui este nevoie de martori. Există prin urmare romanul „Lupta cu lucrurile" ca obiect inexplicabil și circumstanțe disjuncte, total exterioare lui. Raporturile umane stabilite în cadrul anchetei vor ilustra posibilitățile mutuale variabile prin intermediere față de mister. Anchetatorul este o ființă prezentă, dar pasivă, o absență interogativă, străduindu-se să nu influențeze informația martorului, în timp ce obiectul său, paradoxal și simetric, este o absență activă, reală. Anchetatorul este o iluzie pentru că este o imanență, anchetatul este o realitate fiind structurat prin imanență.

Dar anchetatorul impasibil este numai aparent impasibil : ca să fie un anchetator ideal, el ar trebui să fie la rîndu-i o absență precisă, ca Domnul (...), căci în prezența unei ființe vii, oricît ar voi să pară de detașat, martorul adoptă o anumită atitudine, bănuind existența interesului, care e marca oricărei interogații. Or, interesul nejustificat e forma tipică de violență sau de indicare a unei amenințări. „Ce fel de om ești tu ?" este întrebarea leit-motiv adresată de martori anchetatorului.

Domnul (...) cunoscut de anchetator prin martori nu e individul real, ci imaginea pe care martorul a receptat-o în legătură cu el și probabil că această imagine nu e neapărat coincidentă cu aceea pe care o emite față de

Scanned with OKEN Scanner

anchetator care, la rîndu-i este obiectul unei imagini pentru care trebuie transmisă imaginea Domnului (...) potrivit unui cod care martorului i se pare rezonabil. Cîmpul psihologic în care termenii sînt integraţi se află el însuşi într-un proces evolutiv. „Lupta cu lucrurile“ nu există înainte de declanşarea unei psihoze ; el se defineşte în măsura în care devine forma de manifestare a crizei unui grup spiritual ce preferă secretul, punînd inconştient mai mare preţ pe ficţiunea interpretativă decît pe realitatea interpretată. Ideea unui dumnezeu este un zvon, ca şi romanul în cauză, pe care nimeni nu l-a citit, şi orice romancier care va scrie folosind virtuţile insidioase ale zvonului, va prelungi tehnica secretului divin. Un model paralel cu valoarea parabolică pentru psihoza creată în jurul „Luptei cu lucrurile“ este oferit de episodul actelor de vampirism întîmplate în oraşul în care se consumă acţiunea, în realitate un zvon lansat de doctorul Rank cu funcţie experimentală. Dar *Martorii,* care este o anchetă pe marginea unei cărţi, creaţie pe marginea creaţiei şi experiment pe marginea experimentului, începe din clipa în care psihoza şi-a epuizat traiectoria, continuînd-o în sens invers. Dacă zvonul e mişcare centrifugă, reacţie în lanţ, devalorizare şi deformare a unui mesaj iniţial prin dispersie, ancheta porneşte de la efectele zvonului pentru a parcurge printr-o mişcare centripetă, colectoare, drumul către reconstituirea mesajului iniţial care rămîne însă un secret. Domnul (...) dispare pentru ca opera sa fără corespondent să capete atributele unei creaţii asupra căreia a operat un cogito fabulos : autorul e de căutat numai şi numai în opera din care el este însă absent. Domnul (...) vorbea însă numai între patru ochi unor oameni din medii diferite care nu se puteau întîlni niciodată pentru a-şi sistematiza informaţiile primite ; abstracti-

Scanned with OKEN Scanner

zînd toate ipostazele umane, vom obține un breviar al tuturor încercărilor de interpretare a lumii care a avut cîndva un creator. „Eficiența adevărului se pierde cu fiecare pagină scrisă“ se afirmă în carte, reluîndu-se un principiu fundamental al taoismului. Dar care este atunci rostul anchetei ? Numai unul : să sancționeze existența ipotezelor, adică al secretului, transformînd pe interogator în martor prin ironia distribuțiilor umane și ancheta în obiect de anchetă al cititorului. Anchetatorul este noul Domn (...) care trebuie să dispară pentru ca prin suprimare jocul secretelor să se perpetueze.

O altă posibilitate a secretului este evidențiată prin *Epistole*. Forma aleasă ține de moralizarea creștină, în fapt de funcția pedagogică inseparabilă de ideea de secret. Prozatorul nu mai păstrează însă decît retorismult speciei ce devine mai mult formă decît substanță, mai mult muzică decît semnificație. Cuvintele își urmează un drum propriu, constituind nu vehicule de transportat informații, ci elementele unei organizări sonice fluctuante. Cuvîntul poate fi acceptat deci ca un constituent al unei succesiuni modulate incantatoriu și sacerdotal, sau ca celulă autonomă, avîndu-și propria semnificație. Această citire este cea mai lesnicioasă, reprezentînd fascinația obișnuită a discursului. Dar puritatea sonică are totuși un conținut, determinat de specia aleasă, căreia nu i se poate evita funcția imperativă și ultimativă. Familiarizarea cu sistemul de referință al epistolei, în care eseul, predica și confesiunea se sprijină pe subtile exemplificări parabolice, va duce ușor la receptarea unor nuclee de semnificații. Se va descoperi atunci cu surprindere dezamăgită sau bucuroasă că epistolele sînt centrate fiecare pe cîte o temă morală, filozofică sau estetică înscrisă în efortul de a construi norme de viață în spiritul ambiguizării patristicii tradiționale.

Scanned with OKEN Scanner

Disciplina, moderaţia, scepticismul, integritatea ca refugiu în faţa alterităţilor datorate solicitărilor exterioare, depăşirea cotidianului paradoxal prin trăirea paradoxului sînt atitudini sau învăţături pe care *Epistolele* le avansează prin mijlocirea formei pure. „Forma pură" va purifica la rîndu-i morala ; dar o morală pură este o morală secretă şi preceptele ei pierdute în fluxul oriental de cuvinte se transformă în şoapte, adică în iniţiere.

În *Cartea fiilor* tehnica secretului îşi alege drept premisă imposibilitatea adecvării unor mesaje ce se ignoră fără factori intermediari, fără martori şi fără anchetatori. Un mort inexplicabil este purtat din om în om, fiecare dintre cei vii căutînd să se debaraseze de el în secret. Acest mort, se află în final prin intermediul unui bătrîn ce afirmă şi infirmă că e fiul său, este Melhisedec. Între fiecare individ şi defunct se stabileşte un secret relativ, nedivulgat celorlalţi un timp, Melhisedec în sine reprezentînd secretul absolut, căci el e un nume de iniţiat. Secretul nedivulgat e însă un nonsens ; pentru că nimeni nu poate vorbi despre mort, bătrînul oferă informaţii ambigui sau de neînţeles pentru conlocutori, creind astfel secretul. „...Cuvintele bătrînului îi aminteau de ceva îndepărtat, de o întîmplare de demult, auzită din gura nici el nu mai ştie cui, auzită sau chiar petrecută în realitate ; şi, dacă bătrînul ar spune mai pe şleau ceea ce are de zis, şi nu aşa, trunchiat şi cînd nu te-aştepţi, de trebuie să-ţi baţi capul ca să descoperi în legătură cu ce rosteşte un lucru sau altul, dacă bătrînul şi-ar scoate mai repede la iveală povestea, aşa, întreagă, de la un capăt la altul şi fără să se oprească, şi-ar aminti, de bună seamă, şi întîmplarea de o importanţă — simţi el — covîrşitoare pentru toţi cei de faţă şi de aiurea". Dacă îl considerăm pe bătrîn drept autorul acestei cărţi, atunci cuvintele spuse în legătură cu el ar

Scanned with OKEN Scanner

reprezenta o descriere destul de exactă a procedeelor narative folosite. Textul, ca și realitatea, este inteligibil pe fragmente, dar criptic în succesiunea fragmentelor pentru care funcționează numai ambiguitatea și fulguraţia. Onomastica însăși este criptică în măsura în care se refuză comunul și etnicul : Lessing, Musum, Canta, Calina, Marta, Cazilu, Melhisedec.

Un procedeu de bază al criptografiilor de orice fel este uzajul figurativului și simbolului, în acest caz al simbolurilor Vechiului și Noului Testament. Astfel, într-o gară în care se produc primele întîmplări din cele foarte puține ale cărții, s-ar putea vedea un punct de plecare genetic, marcat și de prezența întunericului din sala de așteptare continuu amintit. Bătrînul e un demiurg degradat, întreaga poveste e vag asemănătoare cu istoria lui Isus, dar și cu o anecdotă din Halima prelucrată de mai mulți scriitori români etc. etc. Dar aceste interpretări sînt numai unele posibile, căci simbolurile cărții sînt de fapt termeni dintr-o parasimbolistică dezvoltată în marginea simbolisticii tradiționale care are numai rolul de a-și tria cititorii și deci confidenții. Întîlnim aici un ermetism deloc spontan, care, după cum scria Vl. Jankelevitch, e mai mult o problemă de magie decît o pedagogie. E vizibil însă dublul aspect al secretului elaborat, amintit de același filozof, adică închiderea în afară și deschiderea în interior. Secretul e mai întîi refuzat pentru că el desemnează ceea ce nu se relevă, apoi e acceptat ca secret și nu ca adevăr, sau mai precis ca o adeverire a secretului. Cineva are în păstrare un adevăr asupra căruia veghează ; secretul devine însă ocult de abia cînd se află că există, ca acel *Deus absconditus* pascalian, mister elocvent și deja pe jumătate manifestat.

Scanned with OKEN Scanner

Care e secretul deținut de această literatură ultramodernă, avîndu-și atîția adepți aiurea și la noi? Nici unul, dar lucrul acesta nu poate fi spus cu sinceritate brutală. Pentru a nu muri de sinceritate, mai afirma Jankelevitch, consimțim să fim oblici și retorici. Pentru a spune ceea ce nu știm și pentru a nu spune ceea ce știm e necesar să găsim cele mai rafinate forme ale ambiguității. Existența ideii de inițiere ține de realitatea unui deficit volițional din care se naște atît esteticul cît și misticul. Mesajul incert trebuie șoptit, îngînat, întretăiat, sibilinizat. Nu mai putem, se pare, să fim desăvîrșiți azi decît forțînd complicația, altfel și barbar spus, complificînd niște lucruri ipotetic complicate. Sau cum spune prozatorul în *Martorii*: „Lumea ficțiunii, pe care v-ați încumentat s-o treziți din somn, își cere dreptul la o realizare absolută în voi. Or, cine va avea putere să o clădească pînă la ultima streașină de acoperiș? Singuri vă veți îngrozi de creșterea hotarelor ei și vă veți aduce aminte cu nostalgie de vechea, părăsita realitate, ca poporul cîrtitor în pustie de carnea Egiptului".

BACOVIA. O particularitate de afirmare a obsesiei o constituie faptul că ea acordă lumii o puritate și conștiinței obsedate un caracter purificator pe care altfel acestea nu le posedă. Obsesia stilizează realitățile lumii și individului; obiectele, sentimentele, arta. Reductibil la un număr minim de sentimente și comportamente consumate într-un cadru populat cu un inventar redus de detalii materiale, omul obsedat devine astfel un *sui generis* muritor universal, sau ceea ce numim astăzi un arhetip.

Scanned with OKEN Scanner

După finalizarea obsesiilor, individul poate interesa clinic sau poate interesa și din punct de vedere artistic. Ultimul caz îl ilustrează George Bacovia, unul din cele mai extraordinare exemple de funcționare a fixațiilor cu efecte literare absolute.

Obsesia presupune o condiționare exterioară și una interioară. Prima dintre ele este dată, în ceea ce-l privește pe Bacovia, de arhicunoscuta situație a intelectualului român trăind în condiții materiale precare, în atmosfera unei provincii mizere, fără posibilități practice de evadare dintr-o lume în care-i rămîn numai compensațiile sporadicelor crize antiburgheze. E așadar condiția geniului întristat care moare *în cerc barbar și fără sentiment*. Pe de altă parte însă, Bacovia nu este singurul individ care a trăit în această situație socială, economică și spirituală, și totuși e singurul care a scris așa cum a scris. Să ne amintim atunci versul poetului : *Sînt lipsuri în sîngele meu*. Există o condiționare pe care o putem califica după cum ne place, drept o damnare sau suprema șansă.

Dar cine poate să explice această tristă poveste? Printr-o expresie comună, reprezentînd genul proxim, am putea considera că obsesia centrală a acestui univers stilizat este constituită din ideea ineficacității funcționării omului în univers, a unei ineficacități enigmatice, despre care nici măcar nu se poate afirma cu certitudine că există. Într-un fel, Bacovia se apropie aici de Arghezi, cel care dialoghează cu un transcendent antropomorfizat, și totuși intangibil ; dar Bacovia depășește această posibilitate lesnicioasă a figurării transcendenței printr-un act disperat, sau printr-o inocență disperată. Suprimați deci dumnezeul arghezian, substituiți-i neantul, golul sau vidul și veți intra direct în universul bacovian, cu toate consecințele de rigoare. În primul caz, omul

Scanned with OKEN Scanner

trăiește într-un cosmos al vîltorilor, al tensiunilor și crispărilor virile ; în cel bacovian, într-un loc al stagnării, al disoluțiilor și schimelor. Dacă în primul caz omul se definea ca zbatere și întrebare, acum el devine convulsie și bolboroseală. În prima situație omul era un luptător, și în măsura în care actele sale erau supreme eforturi gratuite, un erou tragic ; dincolo omul e un abulic și sinistru bufon fără angajament, dar nu mai puțin o ipostază fundamentală a reacției omului aruncat într-o lume ostilă și necunoscută.

Obsesia se face evidentă în plan artistic prin ceea ce de regulă numim motive, adică prin termeni-cheie, în funcție de care se organizează regimul de lucru și semnificația unui univers autonom. Sub raportul explicării prin fenomenele afaziei, motivelor le corespund ideile fixe, și în cazul lui Bacovia corespunderile merg pînă la identificare, marcînd astfel acea sinceritate totală, prin care codul referențial și cel poetic se confundă. Acceptînd acest adevăr, jocul de motive care particularizează opera lui Bacovia nu poate fi privit ca o *ars combinatoria*, ca un efort rațional avînd drept scop distribuirea unui număr de cuvinte, ci ca un act organic, intim : obsesia funcționează în sine, indiferent de factorii schematici pe care și-i supune.

Din această perspectivă, destul de mult discutata problemă a influențelor devine superfluă. S-a afirmat că Bacovia descinde din simboliștii francezi decadenți. El însuși pomenește în poemele sale de Rollinat, Verlaine și, de asemenea, de Poe. Ar mai putea fi amintiți Laforgue, Samain, Rodenbach, Catulle Mendès și alții, dar apropierea nu poate fi concludentă : nu există nici un singur poem purtînd semnătura autorilor citați care să semene *interior* cu unul bacovian. Simbolismul francez este un *primum movens*, un semnal care indică deschi-

Scanned with OKEN Scanner

derea unui drum, existența unei regiuni ontologice pe care poeții amintiți s-ar părea că nici măcar nu o bănuiesc. În textul bacovian Rollinat, Verlaine sau Poe și chiar Eminescu, Heine sau Lenau devin niște simple poziții în ansamblul de motive, alături bunăoară de termenii *toamnă*, *ploaie*, sau *abator*.

Legate unele de celelalte prin plasma indefinibilă a obsesiei, motivele sînt constituenți care explică obsesia și în același timp se explică prin ea. Esențial, aceste motive sînt : solitudinea, vidul, claustrofobia, stranietatea, agonia, moartea ca aspirație și ca presentiment. Fiecare dintre aceste motive își găsește în poeme și un număr variabil de simboluri.

Am fost atît de singur și singur am rămas. Solitudinea este o consecință firească și imediată a conștiinței ineficacității, și frecvența ei în texte este cu totul remarcabilă. *Stam singur în cavou... Sînt solitarul pustiilor piețe. Singur, singur, singur, într-un han departe. Trec singur spre seară pe ape-nghețate. Omul începuse să vorbească singur. Trist cu-o pană mătur vatra, solitar. Și-am stat singur supărat în zăvoiul decadent. Eu singur cu umbra, iar am venit. Tot mai tăcut și singur, în lumea mea pustie.* Două poeme se intitulează *Singur*, dar nu există aproape nici o singură piesă care să nu includă direct sau indirect singurătatea. Solitudinii îi corespunde golul interior și uneori, cum deja s-a amintit, formele abuliei, ca absență și neutralitate față de solicitările exterioare. *Te pierzi în golul singurătății, o suflet, mereu de lume fugar...*

Un haos vrea să mă ducă, de unic uitînd și de număr. Solitudinii individului îi corespunde solitudinea universului. Golul interior își găsește echilibrul în pustietatea lumii, o pustietate sistematică, evidențiată

Scanned with OKEN Scanner

în zone concentrice, de la ambianța cea mai apropiată pînă la marginile universului. În genere se poate vorbi și de spațiu în măsura în care există obiecte care să contureze un spațiu. Cu cît vor fi mai puține obiectele, cu atît spațiul va fi mai pustiu, deci mai indefinit, sau vulgar spus, infinit. Universul golit de sensuri este un univers în aceeași măsură gol de obiecte. La Bacovia, obiectele sînt puține și stereotipia încadrării lor le face neutralizabile ca semnificație informațională, dar le amplifică în mod proporțional valoarea obsesională. Prin urmare copaci, corbi, sicrie, abatoare, camere, clavire, cîini. Există însă numeroase nume generice, neconcretizabile, sporind gradul de nedeterminare prin lipsa funcției indicatoare concrete: cîmpii, mahalale, străzi, piețe, parcuri, fanfare, tălăngi. Aceste obiecte sînt de asemeni corelate cu ideea de gol, atunci cînd golul însuși nu se prezintă. Așadar, corbii *se duc pe pustii*. Piețele sînt *pustii*. Tîrgul *e pustiu*. *Afară tîrgul e pustiu. E vînt și-i pustiu dimineață. Amar, prin noapte vîntul fluiera pustiu.* Parcul este *solitar* sau *părăsit*. *E-o noapte de septembrie, atît de pustie! Și atît de goală-i strada! Podurile de fier sînt solitare. Și singur priveam prin ochene, pierdut în muzeul pustiu. Pierdut într-o provincie pustie. Strada-i pustie. Orașul e gol. Și-atît de goală e strada! Țîrîie ploaia... Nu-i nimeni pe drum. Tăcerea-n gol vibrează cu zvon. Un gol istoric se întinde. Uitați-vă ce gol, ce ruină-n amurg. Iar eu în golul toamnei, chemam în aiurea: Nimic. Pustiul tot mai larg părea.* Golul, pustiul sînt realizate la nivele diverse, atît în spații închise cît și în cele deschise. Un salon *e un larg și gol salon*; dar tot el e un *spațiu, infinit de o tristețe armonioasă*. Deschiderea absolută a vidului apare și ea sub forma haosului: *imensitate, veșnicie, tu haos, care toate aduni*. Căci un spațiu care

Scanned with OKEN Scanner

adună totul este în același timp unul care nu organizează și prin care aceasta nu se deosebește întru nimic de vidul perfect, căruia îi este termen simetric.

Vidul este contrariul omenescului, prin ostilitatea sa multilaterală. Un mijloc de sugerare a vidului îl reprezintă și geometrizarea pronunțată a realității. Geometria presupune scoaterea realului de sub tutela afectelor, și, în genere, a biologicului. Cînd geometria se ocupă și de simetrii, atunci sînt anulate și sensurile raționale printr-o paradoxală relativizare a punctelor de reper. *Decor* sau *Amurg de iarnă* pot servi drept cele mai instructive exemple, dar nu și singurele.

Odaia mea mă înspăimîntă. Solitudinea individului se manifestă prin două serii de simboluri, și ele simetrice. Claustrofobia figurează o serie ; pulverizarea în spații laxe pînă la absolut, cealaltă. Claustrofobia își găsește simbolurile de bază în cameră și în spațiile închise ale morții. Pentru Bacovia camerele sînt mijloacele fragile de apărare împotriva unor teribile amenințări diluviene. Simbolurile morții sînt numeroase. Se poate sta într-un cavou în poemul *Plumb ;* dar însuși universul este un cavou : *Pe zări argintii, în vastul cavou...* Contaminarea simbolurilor este oricum, iminentă : *Sau rîd și pornesc înspre casă, și-acolo mă-nchid ca-n sicriu. Întreg pămîntul pare un mormînt.* Un spațiu special al închiderii este chiar atît de frecventul cimitir, a cărui etanșeitate este și ea absolută.

Opuse claustrofobiei sînt sentimentele unei propulsii exterioare, privită pe de o parte ca anihilare, pe de alta ca un efort de concentrare în comunicări sporadice, al căror rezultat practic îl constituie doar verificarea solitudinii. Anihilarea își găsește expresia în lipsa de sens a deplasării în spațiu. Personajul liric bacovian *rătăcește.* Frecvența acestui cuvînt și al clasei

Scanned with OKEN Scanner

sale sinonimice este și ea demnă de luat în seamă. Se *merge cătînd pe nu știu cine. Fug rătăcind în noaptea cetății* se spune aiurea. Sau : *Trec singur... și tare mi-e teamă... Și, unde mă aflu nu știu...* Sau: *Vagabondînd într-un amurg blond, am dat de-ale cimitirului porți.*

Personajul bacovian încearcă uneori să intre în contact cu ceilalți oameni. Aceste contacte se produc însă în locuri de popas sau de pripas : o cameră a iubitei, o cîrciumă, un cîmp. Dar în felul acesta nu realizează dialogul, ci numai apropierea, iar această apropiere nu este nici măcar contact, ci numai o tatonare a posibilității de contact. Stranietatea individului reiese și din faptul că el nu este chemat niciodată și că nici el însuși nu cheamă : personajul bacovian solicită apropierea și această solicitare are timiditatea celui care e dominat de psihologia intrusului. *La noaptea grozavă la cine voi bate?* se întreabă el. Se poate observa în același sens că în poemele *Decembre*, *Tablou de iarnă*, *Plumb de iarnă*, *Matinală*, *Nervi de toamnă* se vine dintr-o lume străină pentru a bătea la geamul străin al unei iubite ce pare mai mult un decor absent.

Dar și situația opusă nu este mai puțin reprezentativă. În ipostaza de receptor al solicitărilor mediului, personajul liric pare a selecta numai acele semnale ce țin de ideea de depărtare. Corbii se află departe, pe cîmp. Veșnicia arată *în fund un cimitir. Și vine ca-n vremi de demult, din margini un bucium de-alarmă. De departe vin ecouri vechi de plîns.*

Viața-i melodie funerară. În aceste condiții, existența reprezintă un ciudat *statu quo :* ființa există, dar există în funcție de dispariția ei, ca dorință sau presentiment. Iar starea preliminară este agonia. *Și tare-i tîrziu și n-am mai murit ; Și mereu delirînd, pe vreme de toamnă, m-adoarme un gînd ce mă-ndeamnă : — Dis-*

Scanned with OKEN Scanner

pari cît mai curînd... Chemări de dispariţie mă sorb; Ascultă, tu, bine, iubito, nu plînge şi nu-ţi fie teamă, ascultă cum greu, din adîncuri, pămîntul la dînsul ne cheamă; Un simbol al morţii sînt frunzele surprinse de abia după ruptura lor de ansamblul vital: *Grăbite, trec frunzele liberate.*

Şi totul e-o grea agonie... Acumulînd circumstanţele tranziţiei, agonia îşi are simbolurile proprii, marcînd în genere interferenţe de serii fenomenale. Dintre anotimpuri, simboluri devin toamna şi iarna. *Toamna sună, agonie!... Toamna buciumă agonic.* Dar chiar vara devine un anotimp al descompunerii celor vii şi morţi prin căldură, ca în poemul *Cuptor.* În planul momentelor zilei, agonia îşi găseşte un simbol în *amurg,* poate cel mai frecvent cuvînt din poezia bacoviană. Amurgul corespunde toamnei, cum noaptea corespunde iernii. Apar uneori dimineţi care nu sugerează începutul unei noi etape, ci sfîrşitul unei nopţi a mahmurelii sau insomniei. Apoi, o serie de culori sînt corelate cu seriile anotimpurilor şi momentelor zilei, mai toate vestind epuizarea unei lumi şi avînd în genere o materialitate izbitoare prin asociaţiile în care sînt distribuite: violetul şi vînătul, cenuşiul şi plumburiul, negrul şi albul mortuar, roşul macabru.

O altă formă a agoniei este, deopotrivă pentru individ şi natură, boala. Grădinile sînt cangrenate; amurgul e bolnav. Bolile omeneşti sînt variate, şi ţin de la ftizie la feluritele manifestări ale neurasteniei.

Există apoi submotive care consolidează motivele principale ale dezagregării. Zgomotele bunăoară, sînt alese cu rosturi similare culorilor. Unul dintre acestea este scîrţîitul, indiciu al vechiului şi al sfîrşitului, incert însă: *Şi scîrţîiau coroanele de plumb; Scîrţîie toamna din crengi ostenite. Prin crengile cu sunet de*

Scanned with OKEN Scanner

schelet, se spune altundeva. Alte tipuri de zgomote insinuează prin discordanță și discontinuitate lipsa de ordine a lumii și suferința universală, amintind incontestabil de muzica dodecafonică. Sînt în genere țipete, scrîșnete, plînsete, rînjete, vaiere sau murmure ca semn al muribundului și nu al grațiosului. Un alt motiv secundar îl reprezintă căderea ca act ireversibil al unor obiecte cărora nu le este definitorie căderea. Ninsoarea cade rar în *Decor*; dar aiurea : *Departe, pe cîmp, cad corbii domol. Piloții grei se prăbușesc. Peste parcul părăsit cad regrete și un negru croncănit.* Sau, la modul absolut : *În curînd, încet va cădea în vid tot.* Dar nu mai puțin frapante sînt deplasările în plan orizontal, considerate, în același curs al degradării calităților obișnuite. Așadar : *Corbii curg.* Sau : *Cîmpia albă-un imens rotund-vîslind, un corb încet vine din fund...*

Și toamna, și iarna coboară-amîndouă și plouă, și ninge, și ninge și plouă. În alt plan, agoniei îi corespund fenomene meteorologice adecvate. Climatul familiar lui Bacovia este acela al umedului și frigului, al ploii, al zăpezii, al moinei, ultimul tip de aversă devenind un simbol bacovian cu totul personal. Ploaia este una din explicațiile claustrării, dar și un factor al distrugerilor lente, al pulverizărilor planetare. Atunci cînd nu apar ploaia sau zăpada, lichidele sau solidele insidioase, fragile și distrugătoare, Bacovia descoperă în lumină factori de distrugere a contururilor ferme, sau dacă nu, în invaziile de ceață, fum sau pîclă care acoperă la el lumea, distrugînd aspirația spre orientare sau privire clară : *Alean, Pastel, Nocturnă.*

Iar eu nedumerit mă mir... Alte posibilități de dislocare logică a existenței se cristalizează în raport cu discontinuitățile situațiilor poetice și de comportament uman. Bacovia este cel mai important reprezentant al

Scanned with OKEN Scanner

rupturilor în logica relaţiilor de comportament, fără a adera totuşi vreunei doctrine literare moderne care să fi promovat acest lucru. În cea mai deplină intimitate, *iubita cîntă un marş funebru iar eu nedumerit mă mir.* O fată bolnavă *răcneşte la ploaie, rîzînd.* O formă superioară a dereglărilor cauzale sînt imaginile delirului situate simbiotic faţă de segmentele realităţii exterioare. Valoarea lor de penetraţie creşte în măsura în care ele nu sînt anunţate, nu sînt pregătite şi nu pot fi extrase din contextul poetic pentru a fi privite separat. *Amurg violet* debutează ca o simplă descriere în maniera specifică poetului, pentru a se încheia prin : *Amurg de toamnă violet... Din turn, pe cîmp, văd voievozi cu plete, străbunii trec în pîlcuri violete, oraşul tot e violet.* Interferenţele de informaţie poetică în coloana discursului principal creează nu numai o stare de şoc, dar mai ales o tensiune nerezolvabilă căci o asemenea poezie fiind delir şi dicteu nu poate fi interpretată în subtext, ci numai prin ceea ce este. Citite firesc, urmărindu-se înlănţuirea de imagini, poemele *Plumb* sau *Amurg de iarnă,* ce par atît de simple, reprezintă de fapt mistere insondabile ; ţinînd de universul obsesional ele nu pot fi citite decît cu deficit prin etaloanele raţiunii estetice. Uneori, poeziile aparţin pur şi simplu dicteului neprogramatic, aşa cum nu reuşise să fie cel suprarealist, amintind poate şi mai bine de experienţele similare ale unui Gottfried Benn :

Cum ninge repede, apoi încet
Şi nu ştii cît timp mai trebuie de-acum,
E la fereastră, alb —
O fată cu şal negru în ceardacul nins...
Dar prin copaci largi înserează —
Într-un departe nins era tot aşa.

Scanned with OKEN Scanner

În adevăr,
Și înnoptate zăngăniri,
Apoi va avea loc un bal,
Sau o serbare de spiritism,
Atîtea sînt de făcut...
Cînd tu apari numai ca amintire.
Cum ninge repede, repede !

Se poate afirma categoric că situațiile poetice se identifică la Bacovia cu cele existențiale. De aici, unele deteriorări prozodice, ades mărturisite chiar de poet, dar care constituie paradoxal superioritatea decisivă a poeziei sale. Uneori aceste situații pot fi în primul moment derutante ca mai înainte : alteori se pot descoperi articulațiile mecanismului asociativ, specific subconștientului care lucrează cu termeni distanțați. În poemul *Panoramă* personajul liric vizitează singur ca de obicei un muzeu cu statui de ceară ; îngrozit de un coșmar nenumit declanșat de sunetele unei fanfare, părăsește în fugă locul. Urmează o sumară fixare a orașului pentru ca poemul să se încheie prin versurile : *Și stau împietrit... și de veacuri, cetatea părea blestemată.* Individul devine așadar, o statuie într-un muzeu care e orașul. O asociație similară, marcînd satanismul lui Bacovia, prea puțin discutat pînă astăzi, îl reprezintă poemul *Tablou de iarnă,* unde asociația poate fi făcută prin recțiune între lupii ce vin spre abator și personajul liric ce-și vizitează iubita : *Ninge mereu în zarea-nnoptată... Și-acum cînd geamuri triste se aprind spre abator vin lupii licărind. Iubito, sînt eu la ușa înghețată.*

În sfîrșit, un ultim nivel al interferențelor dezagregării îl constituie repetițiile obsesive. Repetiția e un fenomen al relativului și în aceeași măsură al irelativu-

lui. Repetiţii care există prin ele însele nu sînt de conceput ; ele se pot contura numai în opoziţie cu elemente care nu se repetă. Repetiţia înseamnă de fapt o stagnare în fluxul continuităţii, dar şi o sancţionare a lipsei de fond a continuităţii. Cînd repetiţia devine stereotipie, cînd ea ajunge să domine ceea ce este noutatea curgerii, atunci realitatea capătă forma unui univers stagnant, de arhetipuri. Din acest punct de vedere dincolo de orice idee de influenţă şi numai ca paralelism, poezia lui Bacovia se încadrează în larga şi moderna mişcare a arhetipurilor eleatice care-şi găsesc expresia cea mai cunoscută azi în teatrul absurdului. Practic, dacă un personaj din romanele sau piesele lui Samuel Beckett ar scrie poezie, el n-ar putea-o scrie decît ca Bacovia.

Bacovia foloseşte toate tipurile de repetiţii posibile. Reperăm în primul rînd repetiţii generate de utilizarea unui fond lexical extrem de restrîns, în cadrul contextelor cuvintele căpătînd în mod automat o valoare cheie. Există apoi repetiţii de sintagme în cadrul unei poezii şi repetiţii relevabile la nivelul întregului stoc de poezii care-i compune opera. Dar repetiţiile nu se opun irepetabilului, pe care-l îngînă ca pe un refren şi pe care-l supune ; uneori se face vizibil un proces de transformare a irepetabilului în repetabil, dînd acel straniu şi inimitabil sentiment care cheamă deopotrivă aglutinarea şi dispersia fiinţei şi realităţii.

Poezie a amurgurilor cosmice, poezia lui Bacovia este o imagine a interferenţelor intime ale vieţii şi morţii, a suferinţei perfecte. Ca stare a tranziţiei, această poezie este un indiciu al aşteptării, o aşteptare cosmică care poate că nici măcar nu se cunoaşte pe sine.

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i mîini,
Nici azi,
Nici ieri,
Timpul...

se afirmă în *Cogito*, una din ultimele sale poezii.

Bacovia a fost făcut pentru această așteptare și fatalitatea sa a fost una din cele mai mari șanse ale literaturii române.

LITERATURA URÎTULUI. Se crede uneori astăzi în autenticitatea urîtului, în capacitatea lui de a defini existența contemporană. Prin teatrul și filozofia absurdului, prin perspectiva grotescă, prin derizoriul pesimist, nihilist sau cu modestie negativist se presupune cîteodată că s-a atins nu numai scopul, ci și capătul literaturii. Dar marea artă este aceea care ascunde adevărul, care escamotează urîțenia realului și care nu-l absolutizează. Adevărul negativ e circumstant și neutralizabil prin varietatea sa infinită; adevărul pozitiv este însă unic și etern. Dimitrie Cantemir povestește în *Istoria imperiului otoman* că printre prizonierii persani care urmau să fie executați era și un pictor care-l rugă pe Tamerlan să nu decidă moartea picturii odată cu el și înainte de a-i fi dovedit excelența artei sale. Cuceritorul consimțind, pictorul îi execută portretul. Cum Tamerlan era șchiop de piciorul drept și chior de ochiul stîng, pictorul și-l închipui în ipostaza unui aruncător de suliță în plină acțiune, avînd așadar, piciorul drept îndoit și ochiul stîng închis, ca pentru a-și ochi ținta.

Actul de a ascunde urîtul este semnul curajului absolut, care se poate numi și curajul optimist.

Scanned with OKEN Scanner

MODIFICĂRI NARATIVE ȘI SINTACTICE ÎN PROZA MAI NOUĂ. Omul posedă, după cît se pare, un număr destul de redus de idei care pot da naștere unui număr limitat de combinații de idei. Există apoi un număr și mai precis delimitat de situații, de raporturi care se pot stabili între mai mulți indivizi. Omului i se pot întîmpla doar cîteva lucruri în viață, care, povestite și repovestite de cîteva milenii, pot produce cititorului de azi un nobil sentiment de saţietate. Și autorul modern știe lucrul acesta, căci autorul modern scrie pentru cititorul care are uzajul lecturii. Totul s-a mai spus, de aceea : „nimic nou sub soare", „déjà vu" : „déjà lu" — iată formule care circulă astăzi cu o frecvență cu totul remarcabilă.

Dacă numărul ideilor și sentimentelor, al situațiilor și raporturilor sînt limitate, numărul formelor în care acest bagaj al condiției umane poate fi expus, este probabil infinit. Totul s-a mai spus *într-un fel*. Ceea ce rămîne autorului în viață să facă, este să spună aceleași lucruri *altfel*.

Iar această tentativă de a spune altfel, devine la ora literară actuală, în primul rînd o problemă de limbaj. Se consideră că în sfîrșit a fost descoperit cuvîntul, că fonologia, morfologia și sintaxa au devenit spații adecvate experimentului. Ar fi însă greșit să se creadă că limbajul nu a constituit o preocupare și pînă acum pentru prozatori. Dar preocuparea consta în acea grijă pentru supunerea necondiționată, umilă și respectuoasă la normele logicii și gramaticii. Cei care se revoltau erau puțini : un Montaigne și mai tîrziu Lawrence Sterne, Lautréamont sau Rimbaud în secolul trecut. Pentru un prozator tradițional, scrierea logică era un succes : pentru unul modern, siluirea logicii și norme-

Scanned with OKEN Scanner

lor gramaticale oficiale devine forma predominantă a victoriei artistice.

Oricum, preocuparea pentru violarea limbii literare este de dată destul de recentă. Nu ne putem opri asupra tuturor exemplelor care pot fi date și cu atît mai puțin asupra antecedentelor. Nu ne putem opri nici la urmărirea tuturor aspectelor gramaticale ale limbajului prozastic. Să încercăm să urmărim doar unele aspecte sintactice ale prozei moderne, privind latura logică a unei comunicări și forma ei, raportul dintre cantitatea de informație și suportul ei formal.

Nu vom putea trece la exemplificările cele mai concludente fără a numi pe cîțiva dintre marii inovatori din sintaxă ai secolului nostru : Proust, Joyce, Céline. Ei reprezintă, alături de unele impertinențe ale mișcării de avangardă poetică, încercări de rupere de la norma limbii literare, de evadare din canoanele ei devenite prea strîmte și prea convenționale pentru a putea exprima anumite stări de conștiință. Într-unul din eseurile sale, Virginia Woolf căuta să explice tendința aceasta, prin faptul că literatura are marele inconvenient de a fi scrisă pentru cititor : dacă autorul n-ar avea în vedere pe un altul, forma ei ar fi cu totul alta.

Cele mai importante încercări de disprețuire a cititorului comun sînt mai întîi frazele mamut concepute de gîndirea impresionistă proustiană, elaborarea sintetică și jocul cu limbajul proteizat din *Ulysse* și mai ales *Finnegan's Wake*, transformarea limbii vorbite și a contradicțiilor ei în mijloc absolut de exprimare în *Voyage au bout de la nuit sau* în *Mort à la credit*. Toate aceste exemple se transformă în puncte de plecare ferme pentru dezvoltarea ulterioară a prozei contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Ar fi de asemeni greșit să se creadă că anumite procedee nu au mai fost frecventate. Dar ele nu fuseseră încă absolutizate ; ele vieţuiesc de obicei alături de manifestările sintactice tradiţionale, fără a deveni ele însele, norme. Mai mult, ele capătă funcţie de individualizare a vreunui personaj și rareori autorul le întrebuinţa el însuși.

Se știe că omul oricît de echilibrat ar fi el, nu gîndește propriu-zis în fraze riguros logice. Nu există o linearitate marcată a gîndului, nici chiar atunci cînd individul o dorește cu tot dinadinsul : un anumit flux verbal interior nu se suprapune realmente peste cel exterior. Primul, mult mai complex, mai difuz și mai confuz decît cel exteriorizat, își are în ultimul numai o variantă stilizată. Există apoi situaţii afective intense cînd acest flux interior este atît de amplu, încît el trebuie exteriorizat în adevărata sa natură. Dar exteriorizarea nu e posibilă prin normele fixe ale limbii literare, care nu-i poate aduce decît deservicii. Atunci el își instituie propriile sale norme, propria sa sintaxă. Tentativa de transcriere a unui flux verbal incoerent datorită unei stări afective intense, nu poate fi considerată ca o încercare de distrugere a limbajului, chiar dacă afirmaţia e făcută de însuși autorul operei. Procedeul nu e nou și el are efecte fericite în fixarea unei tipologii, în care caz utilizarea presupune detașarea autorului. Caragiale, care nu coborîse pînă la alterarea cuvîntului, ne poate oferi unele exemple : „Onoarea mea domn' judecător care m-a'njurat dumnealui pardon făcu-ţi și dregu-ţi și mi-a spart clondirul că nu vrea să-mi plătească... Vine dumnealui gol pușcă și bea pînă se face tun și pe urmă dacă am vrut să chem vardistul dumnealui zice că mă sulemenește cu chinoroz și vrea s-o tulească — a căzut peste tarabă

Scanned with OKEN Scanner

și s-a făcut praf...“ etc. Personajul marchează nu numai incultura, cum se afirmă de obicei, ci și existența unui anumit temperament și a unei tensiuni emoționale ridicate. Nici un om cult, iritat sau intrat în panică nu va vorbi altfel.

Valoarea unei comunicări normale e determinată după cum se știe, de cantitatea de informație emisă în raport cu volumul lexical și de inteligibilitatea lui, care este condiționată de întrebuințarea cuvintelor cu sensurile lor fundamentale. Dar cînd funcția estetică sau tensiunea afectivă sînt predominante, criteriile acestea nu mai au aceeași semnificație, așa cum se poate observa și din exemplul dat. Același procedeu e perfecționat de Samuel Beckett pentru a exterioriza o panică metafizică. Deruta capătă adeseori dimensiunile patetice ale unei bolboroseli interminabile ca în *Comment c'est*, în care nu există nici un singur semn de punctuație: „...că eu în orice caz desigur da în noroi da bezna da asta ține de noroiul și bezna ține da aici nimic de regretat nu cu sacul meu nu poftim nu fără sac nu nici chiar nu un sac cu mine nu că eu da singur da cu vocea mea da murmurul meu da cînd asta încetează de a-mi dori da atît cît ține da gîfîind da din ce în ce mai tare fără răspuns din ce în ce mai tare da întins pe burtă da în noroi da bezna de aici nimic de îndreptat nu brațele în cruce fără răspuns brațele în cruce fără răspuns dau sau nu da...“ etc. etc.

Unele contradicții ale limbajului apar datorită rupturilor sintactice, altele prin contradicțiile interioare ale individului, în sfîrșit din neacordarea vorbitorului cu auditorul. Într-o capodoperă care este schița *Căldură mare*, acest ultim dezacord e speculat magistral de Caragiale, care însă îl justifică biologic și psihologic: „D. Zici că nu-i acasă? F. Ba-i acasă, d-le. D.

Scanned with OKEN Scanner

Apoi nu ziseşi c-a plecat ? F. Nu, d-le, n-a plecat. D. Atunci e acasă. F. Ba nu, da n-a plecat la ţară, a ieşit aşa...“ etc. Contradicţiile nu se datoresc unui individ, ci ciocnirii celor două enunţuri din care se degajă absurditatea logică. Acelaşi Beckett utilizează frecvent procedeul contradicţiilor succesive plasate însă în interiorul aceluiaşi personaj pentru a demonstra instabilitatea şi lipsa de consistenţă a conştiinţei umane în general : „S-ar putea spune că sînt mai liber acum ? Nu ştiu. Voi înţelege. Atunci am reintrat în cameră şi am scris. E miezul nopţii. Ploaia biciuieşte geamurile Nu e miezul nopţii. Nu plouă“... *(Molloy).*

O formă particulară a dicteului este cea întîlnită în ultimul capitol din *Ulysse,* capitol consacrat soţiei lui Leopold Bloom. Un om dormind reprezintă o altă posibilitate de a descrie absenţa raţiunii : o femeie dormind devine pentru Joyce simbolul inconştienţei universale a spiritului şi principiu pur feminin. Molly Bloom sau Penelopa sau Gea Tellus este conştiinţa primară, nediferenţiată, care nu poate fi exprimată decît prin somn, prin aluviuni logice, printr-o sintaxă amorfă. Ne apropiem cu acest exemplu de considerarea unei alte situaţii posibile, în care nu se urmăreşte exprimarea unei confuzii interioare, ci acomodarea cititorului cu imaginea debandadei cosmice, a cataclismelor care fac parte dintr-o ordine universală la care omul asistă neputincios, ca martor sau simplu figurant. Un astfel de eveniment este războiul, moment în care ordinea raţională, morală, într-un cuvînt umană, a lumii este distrusă. Privită printr-o perspectivă apocaliptică, realitatea este haotică. Dar haosul nu poate fi exprimat decît printr-o sintaxă a haosului. Şi care poate fi aceasta, dacă nu cea care neagă orice reguli ? Unul dintre exemplele elocvente îl oferă Claude Si-

Scanned with OKEN Scanner

mon cu clasicul de acum roman, *La Route des Flandres*. El nu desființează punctuația ca Beckett, dar o dereglează. El utilizează conjuncțiile, dar raporturile care se stabilesc prin conjuncții sînt cu totul false. În mod frecvent, punctul e absent la sfîrșitul unei fraze, dar e prezent în mijlocul frazei. Linioara care marchează dialogul e absentă și, de la un anumit moment, nu se mai poate reține identitatea vorbitorului. Toate acestea numai pentru a crea derută în cititor. După cum observă Jean Ricardou, procedeul mizează pe anumiți factori psihologici. În actul lecturii atenția cititorului este dirijată de semnele de punctuație : ea constituie un fel de mobil a cărui poziție e balistic determinată în raport cu majuscula inițială și punctul final. Între acești doi poli se află spațiul în care elementele de detaliu se grupează, degajînd structura ansamblului și sensul general al frazei. Din momentul în care aceste puncte cardinale lipsesc, începe haosul. Iată o mostră extrasă tot la întîmplare : „ ... Este cu totul normal ca o mamă. Ea a făcut bine. Din partea mea sînt foarte mulțumit de a avea ocazia dacă vreodată aveți nevoie de, și eu mulțumesc căpitane, și el dacă vreun lucru nu merge nu ezitați să veniți la mine, și eu da căpitane el agită încă o foaie de hîrtie“...

O manieră oarecum pură în logica ei, fără subordonare față de o anumită intenționalitate, se întîlnește la Faulkner. O explicație generală care se poate da este aceea că înainte de a fi niște individualități umane clasificabile aristotelic, personajele lui Faulkner sînt niște conștiințe în stare pură. Ele trăiesc în fenomenalitate, într-un prezent care nu se depășește pe el însuși : lipsesc determinările, lipsește racordul evenimentului trăit la o schemă imediat cauzală. Orice propoziție exprimată după normele logicii clasice, presupune exis-

Scanned with OKEN Scanner

tența unui șir de cauzalități : dar omul faulknerian nu le poate stabili. Existența sa în prezent nu se reflectă în verificarea unor evenimente cunoscute, ci numai în descoperirea unor fapte care nu pot fi încadrate într-un sistem logic coerent decît după o anumită treaptă de acumulare.

După cum se va putea constata din aceste cîteva exemple mai întotdeauna în cazul unor experiențe reușite, violarea sintaxei și logicii se face în numele unor intenții bine precizate și nu de dragul gratuității. Pe urmele înaintașilor, însă, o întreagă armată de prozatori au pornit cu tot entuziasmul. Cum era și de așteptat, cel care a făcut și face încă școală este Faulkner — cel mai ușor de imitat la suprafață. Autori destul de cunoscuți, de la Böll la Grass, au început să scrie ca Faulkner. Traducerea în românește a cîtorva romane și povestiri a declanșat deja un stil Faulkner, care a luat aspectul unei adevărate mode. Îngrijorătoare în acest fenomen nu este propriu-zis esența lui, ci ceea ce poate fi ușor ascuns în spatele unei măști aparent moderne : ignoranța, incultura, impostura, lenea gîndirii și lenea de redactare.

Fără a ne preocupa de cauza care stă la baza acestui fenomen, nu ne rămîne deocamdată decît să-i atestăm prezența și la noi și să-i așteptăm consecințele.

Ca atare el apare după anul 1965, deși este foarte probabil ca el să fi fost pregătit mai de mult, în genere de către tineri. În anul amintit se publică o serie de nuvele ale lui Fănuș Neagu în care firea autorului explodează spărgînd chingile normelor. Predispoziția naturală către magma oralului magic era prevestită în nuvela *O sută de zile*, în care prozatorul își extinde răsuflarea pe multe rînduri punctuate normal, dar la mari distanțe. În aceeași vreme mai tînărul Iulian

Scanned with OKEN Scanner

Neacșu descoperă particularitățile dialogului curent, încărcat de lesturi de comunicare și care servesc eventual numai funcția fatică a limbajului.

Dar nu numai limbajul personajelor se proteizează, ci chiar și acela al autorului, ca în cazul lui Nicolae Breban din romanul *În absența stăpînilor*, unde comentariul analitic și deseori ilogic al faptelor personajelor atinge dimensiuni record pentru proza noastră.

Apoi cazurile se înmulțesc, mai mult sub aspect cantitativ și nu sub acela al variației. O mostră de supremă încîlceală tipărește Vintilă Ivănceanu sub titlul *Pînă la dispariție*, probabil cel mai important roman suprarealist al literaturii noastre. În sfîrșit, unele bucăți în proză semnate de D. Țepeneag și Sorin Titel mimează exact stilul antiortografic apusean.

Un fenomen complementar dereglării logico-sintactice îl constituie dereglarea narativă. Manifestarea sa cea mai evidentă este renunțarea la determinările de persoane în conversație, care sînt investite uneori și cu informații calificative. Procedeul lui „zise el" era ironizat încă de Laurence Sterne și de romanticii germani, dar scriitorii români continuă să-l întrebuințeze. Chiar în vremea acestor prime inovații, un Aurel Mihale, în romanul *Fuga* utilizează precizarea exasperantă a celui care vorbește cu implicații de sens facil-expresive : *țipă căpitanul, se încruntă căpitanul, zîmbi sarcastic căpitanul, sergentul îngăimă, mormăi el, răbufni ofițerul, strigă sergentul, se burzului locotenentul, izbucni Turturică, scrîșni el, îl repezi Jiga, gemu el, întrebă el răstit, rînjise Dragomir, sărise Tudorache, răbufni Vanghele, țipă Vanghele, țipă Dabija, îngăimă caporalul, mormăi Vanghele, rînji furierul, se împotrivi furierul, strigă Jiga, porunci el, șuieră Jiga, amenință*

Scanned with OKEN Scanner

Jiga, mormăi el. Exemplele nu sînt luate fortuit din întreaga carte, unde ele s-ar pierde ; ele se pot extrage din fiecare pagină. Iată un stoc de pe circa o jumătate de pagină : *observase el, încuviinţase şi Tudorache, rînjise Dragomir, sărise Tudorache, se rugase el, răcnise Tudorache, scrîşnise el, îl înjurase Tudorache, scrîşnise iarăşi Dragomir, se speriase Tudorache.* Sau altul : *scrîşnise Jiga, mîrîi sergentul, se tîngui caporalul, se învolbură sergentul.* De altfel, cam toată lumea „scrîşneşte" : *scrîşni Jiga,* tanchistul rus *scrîşneşte,* Dabija scrîşneşte, un neamţ scrîşneşte, exploziile *scrîşnesc* (!), etc., etc. Bineînţeles, tunurile mugesc şi scuipă ; detunăturile ropotesc, exploziile mugesc, exploziile ropotesc ; proiectilele fîlfîie, rachetele fîlfîie. Există în general cam zece cuvinte clişee, care pot fi cuplate tuturor personajelor cărţii, pe rînd : aceasta este deci opţiunea scriitorului format la şcoala convenţiilor tradiţionale, utilizabile azi cu eficacitate numai în scopuri comice.

Dar dereglarea narativă se produce mai ales la nivelul modului de secţionare şi compartimentare a ansamblului : caracterul de *istorie* al naraţiunii, fie ea filiformă sau pluriformă a fost părăsit în favoarea unor montaje variind între construcţia gen Dos Passos şi aglutinările de tip oniric. Fenomenul este determinat şi de apariţia unor noi metode de a aborda realitatea : ancheta (*Martorii* de Mircea Ciobanu), metafora de circumscriere a evenimentelor disparate (*În absenţa stăpînilor* de N. Breban), stările complexe. Un Leonida Neamţu scrie *Febră de origine necunoscută,* în care dereglările narative capătă explicaţii psihologice. Personajul cărţii este un fixat, un nedreptăţit urmărit întreaga viaţă de nedreptatea care i s-a făcut, un nebun care nu e îndeajuns de nebun să ierte şi nu îndeajuns

Scanned with OKEN Scanner

de normal ca să uite, un nebun nehotărît sau un normal nehotărît : psihiatrii vor găsi cu siguranţă un nume exact acestui Monte Cristo eşuat. Drama acestui om provine din ciocnirea continuă a celor două componente dintre care fiecare reneagă pe cealaltă, explicînd şi evaluînd altfel lumea. Va trebui răzbunată nedreptatea de a fi fost trimis pe front din adolescenţă făcînd singur dreptate sau aşteptînd conform unor principii de morală tradiţională, ca dreptatea să se facă singură? O parte din om, cea prin care vorbeşte sîngele vindicativ al familiei răspunde afirmativ. Dar care poate fi obiectul răzbunării ? Un om a cărui activitate socială pare eficientă pînă la proba contrarie, care întîrzie să apară ? Luciditatea retractează totul. Şi din această atroce roadere interioară dintre gînduri şi fapte refulate se naşte singura soluţie : sinuciderea, tăierea nodului gordian care se află nu în afară, ci în el însuşi. Acestui conflict de coşmar, prozatorul îi caută echivalente narative adecvate în însăşi starea de coşmar. Putem descrie starea unui alienat printr-o expresie literară cu care am descrie un om normal (dacă există şi aşa ceva) ; putem utiliza pentru oameni normali o expresie alienată. Leonida Neamţu vorbeşte despre alienaţi într-o expresie literară alienată, căutînd o suprapunere exactă a conţinutului şi mijloacelor de expresie. Nu ignoră în acest scop recuzita expresionistă, cam prăfuită, astfel că în proza sa mai apar un lup şchiop, conştiinţă şi alter ego şi o domnişoară îmbrăcată în albastru sau albastru cenuşiu care e „neliniştea“, ce apar şi dispar ca-ntr-un film cu fantome ; alte personaje sînt Nedumeriţi, Absurzi, Aiuriţi, femei care însăilează viaţa eroului numindu-se prin simbolismul de acum facil al reduplicărilor silabice, Simona, Silvia,

Scanned with OKEN Scanner

Sibil, Sidonia, Sina... Și în sfîrșit patetismul inutil deghizat, al titlurilor și mottourilor dramatizate.

O altă posibilitate de aglutinare a narațiunii este asigurată de starea poetică, pură, uneori cuplată cu cea onirică. Unele dintre povestirile Sînzienei Pop, și mai ales romanul *Serenadă la Trompetă,* ilustrează această direcție în deosebi aflată la îndemîna naturilor emancipate de sub rigorile logicii.

Dereglări narative sensibile propune și Vasile Băran prin *Duminica lucrurilor.* Autorul aparține acelei generații de tineri care au descoperit cu entuziasm noi direcții de manifestare personală, în primul rînd în explorarea metaforică a realității, în purificarea ei prin alegorie, în cultul prozei specioase care se numește după voință și bunăvoință, cînd proză poematică, cînd poem în proză, cînd parabolă, cînd alegorie. Dar timpul a trecut și, ceea ce putea fi foarte nou acum cîțiva ani, a putut deveni foarte plictisitor ieri ; unii prozatori s-au oprit la acest prim moment aparent ușor experimentalist ; alții s-au decis să meargă mai departe cu căutările. Vasile Băran este unul din categoria celor de la urmă : lucru vădit și prin miniromanul *Duminica lucrurilor,* avînd un titlu așa de frumos, încît sîntem aproape gata să credem că este și sugestiv. Aici, autorul renunță la lucrătura alegorică în care excelase pînă acum pentru a tatona posibilități diferite de manifestare prozastică de oarecare ambiție, dar principalul rezultat la care ajunge deocamdată, este acela de a prezenta o structură narativă mai complicată. Încercarea de inovație se produce la nivelul substanței și la acela al formei. În primul caz, este evidentă dorința autorului de a se alinia unor preocupări insistente din literatura mondială de pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentare a fenomenelor de obiectualizare a existenței umane, de alienare a individului sub presiunea formelor mutilatoare ale civilizației actuale. Ceea ce vrea să aducă nou Băran și reușește într-o oarecare măsură, este realizarea unei perspective duble asupra raportului dintre om și obiecte : căci, dacă există un fenomen de obiectualizare a ființei umane nu este mai puțin adevărat că se poate constata și fenomenul invers de umanizare a obiectelor. Procesele paralele și complementare sînt ilustrate practic prin intermediul cîtorva personaje, de altfel singurele din roman, intrate mai mult sau mai puțin efemer în relații de comunicare. Există mai întîi un EU care poate fi autorul, o persoană întîi care are rolul tradițional al anchetatorului, al celui care constată și expune faptele. De uscăciunea acestui rol ingrat, personajul este ferit prin acordarea unor momente de delir, de halucinație, generate de spațiul închis care este casa și de universul de obiecte care-o populează ; tot el este acela care, realizînd racordurile dintre evenimentele cărții, are posibilitatea de a încerca fragmentar și spaimele celorlalți. Celelalte trei personaje, EA, EL, și Inginerul sînt integrate în schema eternului triunghi ; EL, este soțul, EA este soția care nu-l iubește, Inginerul este inginerul ; plictisită de un soț cu ochelari și pe deasupra pictor, ea se orientează către inginer, se pare un individ terorizat și el de lucruri, care găsește o soluție existențială în evadarea pe șantierul unei hidrocentrale. După cum se poate observa, unui conflict clasic de roman burghez, i se substituie, sau cel puțin i se găsește o explicație în spaima omului de a se supune unui univers limitat de farfurioare, sertare, coarne de cerb și alte elemente de

Scanned with OKEN Scanner

interior domestic. Nu e mai puțin adevărat, că există și o magie a obiectelor, și ceea ce poate constitui pentru un personaj teroare, este pentru celălalt singura posibilitate de existență deplină. Așa stînd lucrurile, romanul ar dori să demonstreze că totalitarismul sau binefacerile obiectelor țin în primul rînd de poziția individului față de ele, de valoarea relațiilor interindividuale, luminate de obiecte sau luminîndu-le. Acesta ar fi dealtfel și sensul titlului : există segmente temporale, situații, cînd lucrurile sînt altceva decît au fost în restul săptămînii. Pentru această demonstrație prozatorul aduce forțe narative dintre cele mai variate, atît de variate încît e de mirare că ele pot fi puse împreună între coperțile aceleiași cărți. Fragmente alegorice, parabole, transcrieri de dialoguri absurde prin banalitatea lor cotidiană, notații comportamentiste de tip Hemingway, momente de proză tradițional-obiectivă, literatură confesională uneori încărcată poetic ; apoi, pasiunea pentru situația ambiguă realizată prin repetiția acelorași acte umane prin oameni diferiți, atît de solicitată de A. Robbe-Grillet și, în sfîrșit, tentațiile suprarealiste din momentele poematice — iată multe persoane sintactice greu de omogenizat într-un roman de asemenea dimensiuni fără a da senzația de îmbîcseală, de contrarietate, ilustrînd adevărul că alături de *Duminica lucrurilor*, există fără îndoială și aceea a cuvintelor, și fără doar și poate, o Duminică a cărților.

Lucruri similare oferă Viorel Știrbu în romanul *Cortegiul*, al cărui subiect e inspirat de monotonia existenței provinciale ardelenești. Un vag funcționar cultural trăiește între obsesiile zilnice și imaginile lor compensatoare și refulante din planul dorinței nefructificate. Dereglarea narativă este obținută prin ocolirea mijloacelor tradiționale de limitare a realului de ima-

Scanned with OKEN Scanner

ginar, astfel că cele două planuri se contaminează pînă la nediferențierea absolută.

Pure deliruri narative, mai pot fi întîlnite la un Emilian Bălănoiu, debutant în 1969, și la alți adolescenți ai avangardei.

În aproximativ cinci ani, procedeul dereglării narative devine atît de obișnuit, încît îl întrebuințează chiar și autorii ajunși deja la maturitate. Un D. R. Popescu în *Duios Anastasia trecea* și în prozele ulterioare; Vladimir Colin pentru a autentifica abstracțiuni alegorice și demonstrative în *Pentagrama*. Însuși Marin Preda își nedumerește o parte din critici și cititori prin noul aspect stilistic al *Morometților*. Dar se va înțelege cu timpul că el a optat pentru singurul aspect sintactic eficace în cazul celui de-al doilea volum al cărții sale. Primul volum era de fapt romanul individului, al unui individ a cărui logică de viață clară și impecabilă impunea pînă la un punct în contextul colectivității sale. Era necesară deci, o limpezime sintactică. Volumul al doilea nu mai este consacrat individului, ci colectivității, nu personalității centripete și iradiante, ci momentului de derută și haos exterior, care se reflectă firesc în conștiința indivizilor. Dar, pentru a sugera incoerența era nevoie de mijloace specifice : pentru a descrie haosul, era nevoie de o sintaxă a haosului. Marin Preda a găsit-o. Privind-o retrospectiv se înțelege apoi că romanul *Risipitorii* nu a constituit de fapt decît un antrenament stilistic pentru scrierea celui de-al doilea volum al *Morometților*.

În cele mai multe dintre cazuri, autorii sînt atrași de galaxiile exterioare, de spațiul mișcărilor obiectuale nebuloase, nepolarizate, transcrise adeseori inabil prin dicteu automat și diverse țîpurituri ale unor zone abisale. Limbajul acesta este propagat de ritmul elanului liberator, necanalizat, mai mult decît de acela al sincerității;

Scanned with OKEN Scanner

amintind de ucenicul vrăjitor care a învățat secretul declanșării miracolelor, dar nu și pe acela al cenzurării lor. Nu întotdeauna forma dereglată este altceva decît o mască. Pentru Faulkner un anumit tip de sintaxă nu constituie însă o haină, o mască și nici măcar un machiaj : ea este însăși epiderma prozei. S-ar putea face de aceea un exercițiu interesant : acela de a încerca transpunerea unui text din Faulkner într-o ordine sintactică normală. În acest caz povestirea își va pierde sensul. Să încercăm să executăm aceeași operație cu prozele pastișorilor. Rezultatul va fi cu totul altul.

Există fără îndoială două criterii care trebuie să funcționeze în cazul opțiunii unui autor pentru un stil sau altul : *necesitatea* și *perfecția*. Una îl plasează în contextul prezentului, cealaltă în prezența eternității. Ideea de necesitate nu se poate concepe ruptă de ideea de perfecție : dar fuziunea lor subtilă, nematematizabilă, ne scapă. O putem urmări doar și atesta retrospectiv. Oricum ar fi, omul nu trăiește numai din incoerență, așa cum ar reieși din unele cărți. Există linii de forță interioare și exterioare, puncte de reper fie ele și efemere, care dau un sens omului și lumii. Un autor nu și le poate refuza. Intersecția dintre elementul insubordonabil și cel organizat, dintre efemer și etern, este de altfel o altă trăsătură, cea inexplicabilă, secretă, a stilului... Și drumul către stil pare a fi chiar mai lung decît drumul către artă.

ONIRIC ȘI FANTEZIE. Un călugăr, pe nume Cozma, care „șoptia cu gura cuvinte neînchiiate și neînțelese", relatează călătoria sa în iad, motiv de altfel destul de popular în literatura tuturor timpurilor. „Acolo unde ședeam pre patul meu sprijinit de doi frați, mi se păru

Scanned with OKEN Scanner

unde vedeam, în partea de-a stînga, mulțime de niște măscăriciuni de oameni neasămănați, cu obrazele negre și negreața nu era la toți într-un feliu, ci la unii mai multă și la alții mai puțină, și unii erau cu obrazele schimonosite, alții cu vînătăi la ochi, alții cruntați de sînge, avînd căutătura groaznică și sălbatecă, și unii cu buzele umflate, alții cu buzele vinete, la unii cele din sus, la alții cele de jos... Acolo ședea un om mare ca un ghigant, negru și groaznic la chip, ai căruia ochi era strîmbați, foarte mari și sîngerați, și lăsa dintrînșii pară de foc multă și fum din nări, iară limba lui spînzura afară din gură de un cot și mîna lui dreaptă era de tot seacă, iară cealaltă era umflată ca un stîlp gol și foarte tinsă, care apuca pe cei osîndiți de-i arunca într-acea prăpastie...".

Fragmentele extrase fac parte din *Mineiul* pe octombrie, operă monumentală a literaturii române vechi, datorată episcopului Chesarie al Rîmnicului. Halucinațiile monahului sînt interesante atît din punctul de vedere al intenționalității autorului cît și din acela al realizării — ambele fiind de altfel caracteristice pentru epoca respectivă. Funcția visului este una terapeutică, ostentativ exemplară și în același timp destul de naiv concepută avînd drept scop fundamental terorizarea unor biete suflete păcătoase. Dar, ceea ce extrage cititorul contemporan dintr-un astfel de pasaj este plasticitatea excepțională a imaginilor. Dacă n-am cunoaște premisele pasajului ne-am gîndi la o operă de extracție suprarealistă ; dacă i le vom cunoaște, asociația care se va face automat aproape, este aceea cu pictura voronețeană dar și cu atîtea alte capodopere ale artiștilor anonimi și populari care au decorat bisericile noastre. Vom observa cu ușurință că, asemeni pictorilor, „prozatorul" nostru înainte de a

Scanned with OKEN Scanner

fi un moralist creștin, este un artist în toată puterea cuvîntului ; pornind de la un pretext anumit, el continuă prin a-și uita punctul de plecare, fantezia sa se dezlănțuie, lucrînd din propria-i substanță.

Acest prim exemplu arată că, în literatura noastră, stările onirice au antecedente prestigioase, care pot fi prelungite de altfel și în literatura populară. Dar, în epoci diferite, proza și-a anexat visul cu scopuri și în maniere diferite. Ca o trăsătură generală a abordării acestui teritoriu al existenței umane, se poate remarca însă pretutindeni apariția unei opoziții destul de pronunțate între ipostaza lucidă și cea onirică a existenței. O veche idee, consolidată de achizițiile psihanalitice, împarte în general individul în două ipostaze esențiale : conștient și subconștient, luciditate și transă, rațional și irațional. Un individ poate visa și prin urmare el este irațional, sau poate fi rațional și atunci se exclude posibilitatea de a se situa într-un context ilogic. Mai mult chiar, pornind de la reminiscențe care se pierd în tenebrele istoriei, s-a putut ajunge la ideea și la motivul atît de cunoscut al „vieții ca vis". Un individ este însă în realitate o succesiune continuă de stări diferite, de combinații de stări, de mutații rapide, indefinibile și imprevizibile, visul fiind una dintre multiplele componente ale existenței. Nu ne va mira de aceea că în proză, care evoluează prin abandonuri și acumulări succesive, prin imersiuni și submersiuni în ființa umană, exploatarea oniricului va avea semnificația unei tentative de acoperire a unor zone albe ale realității umane, cercetate la vremea lor de romantici, dar apoi uitate.

O altă precizare care trebuie făcută, poate banală dar absolut necesară, este aceea că visul ca fenomen real nu se poate supune totuși fără anumite dificultăți operațiilor obișnuite de raționalizare și codificare, ca celelalte

Scanned with OKEN Scanner

fenomene obișnuite ale realității. Real prin fenomenalitatea lui, irațional prin conținutul lui, visul poate fi descris tot prin limbaj : nu putem gîndi nimic nelogic, deoarece ar trebui atunci să gîndim nelogic, spune într-o formulare celebră Wittgenstein. Visul nu poate fi prin urmare descris într-un limbaj propriu, diferit de cel tradițional decît cel mult prin ortografie și gramatică.

Dar, dacă între vis și modalitățile lui de transcriere există anumite rezistențe și inadecuări reciproce, vom observa totuși că poate tocmai datorită acestui lucru își vor face apariția numeroasele posibilități de manifestare a valențelor artistice ale visului. Considerat ca o realitate fenomenală, descriptibilă în sens clinic și pozitivist, visul va putea uza de limbajul repartizat fenomenelor obiective ; considerat în specificitatea lui, el poate duce la dereglarea limbajului în anumite limite, așa cum se întîmplă la unii prozatori moderni. Există posibilitatea transcrierii visului într-un limbaj obiectiv și într-o structură raționalizată (vezi Zaharia Stancu etc.) ; există apoi posibilitatea urmăririi visului în inconsecvențele lui logice printr-un limbaj la fel de „obiectiv“ (vezi Kafka, Urmuz etc.), există în sfîrșit posibilitatea transcrierii realității prin optica deformată a visului (la fel, Kafka, Joyce, Boris Vian etc.).

Ceea ce este caracteristic visului din punctul de vedere al conținutului său, este mai ales absența cauzalităților, a racordărilor logice și dialectice, suprimarea structurilor formale liniare, anularea determinărilor spațiale și temporale, deși „localizările“ nu lipsesc uneori. În vis, observa Paul Valéry, operațiile nu se eșafodează și nu sînt percepute ca factori independenți. Fără scopuri, visul dă sentimentul unui scop ; dacă în trezie, a recunoaște pe A este un fenomen care depinde de A, în vis se recunoaște adesea pe A în obiectul B. În starea de

veghe, recu
ferență de
formează p
în vis, mec
ce recunoa
telor, ci în
care este v

Transpu
ținerea uno
suprarealist
Anghel, iar
Vom asista
nuri, cu p
plificări, re
și calități,
realității di
exemplele
sau de la
poate extra
atunci cînd
menul irați
cu rațiuni
nerale care
există puțin
vom remarc
realității vi
Drumul spr
ranne de A
Sărmanul D
tențele trec
evadare într
care persona
amplificate

Scanned with OKEN Scanner

veghe, recunoașterea decurge dintr-un șoc, dintr-o „diferență de realitate", căci nici un obiect al gîndirii nu se formează prin adunarea manifestă de date independente ; în vis, mecanismul recunoașterii este exact invers : ceea ce recunoaștem nu sînt mașinăriile încheiate ale obiectelor, ci însăși această mașinărie, creatoarea de obiecte care este visul.

Transpusă în proză, realitatea aceasta va duce la obținerea unor efecte surprinzătoare, exploatate de plastica suprarealistă, dar și de un Tudor Arghezi sau Dimitrie Anghel, iar mai recent de către un Ștefan Bănulescu. Vom asista în genere la montaje cu transpoziții de regnuri, cu permutări, asociații și distribuții insolite, amplificări, reducții și intersecții surprinzătoare de obiecte și calități, toate avînd drept scop să descrie o evadare a realității din coordonatele ei logice. Dar, pornind de la exemplele cele mai reușite, de la *Fanteziile* lui Anghel, sau de la *Mistreții erau blinzi* de Ștefan Bănulescu, se poate extrage ideea că procedeul devine valoros numai atunci cînd el nu există în sine, ci prin sine, cînd fenomenul irațional descris se încadrează într-o structură cu rațiuni mai largi, ca element al unor ansambluri generale care prezintă existența personajului. În general, există puține opere consacrate integral visului și ceea ce vom remarca în cazul lor este încercarea de supunere a realității visului prin transformarea lui într-o filozofie. *Drumul spre Damasc* de Strindberg sau *Profesorul Taranne* de Arthur Adamov constituie astfel de exemple ; Sărmanul Dionis al lui Eminescu își visează și el existențele trecute, dar visul apare mai ales ca o formă de evadare într-o realitate dezirabilă, într-o altă lume în care personajul se deplasează cu toată libertatea. Visuri amplificate și organizate în largi desfășurări epice vom

Scanned with OKEN Scanner

întîlni și la Tudor Arghezi în *Cimitirul Buna Vestire* sau la Zaharia Stancu în episodul *Printre Stele*, floare enormă și ciudată în construcția romanului *Desculț*, deocamdată un record în proza noastră în ceea ce privește ampioarea unui vis. Vom întîlni în aceste exemple tentația simbolului, dar fără implicații metafizice și fără pozitivismul de clinică ; visele sînt încadrate în structura epică, reprezentînd de altfel, din alte unghiuri, aceeași realitate familiară personajului.

O altă categorie de procedee folosite, este aceea a aglutinării celor două stări ale personajului, a dispariției granițelor dintre vis și realitate. Literatura noastră posedă multe opere de acest fel și ar fi suficient să amintim alături de numele lui Eminescu pe acelea ale unor N. Gane, Caragiale, Galaction și pînă la Ștefan Bănulescu sau tînărul Dumitru Țepeneag. Efectele cele mai interesante vor fi realizate atunci cînd cititorul nu va fi avizat asupra trecerii personajului dintr-un plan al realității în altul și ele vor fi cu atît mai puternice cu cît descoperirea transferului se va face mai tardiv. Punctul maxim va fi acela în care ambiguitatea ia forma ei esențială, adică atunci cînd există o imposibilitate de rezolvare a alternativei și de discernere între realitate și vis. Un exemplu de acest fel ni-l oferă încă în *Sfîntul Antrei* N. Gane, unde trecerile dintr-un plan în altul sînt insesizabile, și unde numai imperfecțiunile de limbaj și un final conformist scutesc bucata de a fi o capodoperă. Procedeul reapare perfect valorificat la Caragiale în *Hanul lui Mînjoală* și *În vreme de război*, la Galaction în *Moara lui Călifar* sau la Ștefan Bănulescu în *Dropia*.

În sfîrșit, există tendința de a lua din oniric numai schemele de montaj și posibilitățile plastice și a le transfera realității. Procedeul este prezent și în poezie, de unde proza l-a reluat probabil. Se poate vorbi în aceste

Scanned with OKEN Scanner

cazuri și de sugestiile plastice oferite de o tradiție celebră care începe cu Bosch și Bruegel și se continuă pînă astăzi cu Dali, Chagall, Tanguy sau Picasso. Peisaje apocaliptice sau feerice realizate cu astfel de mijloace pot fi întîlnite deopotrivă la D. R. Popescu și Fănuș Neagu, la Sînziana Pop și Nicolae Velea.

Dacă astăzi mai se vorbește încă mult despre oniric este pentru că el a lipsit o bună bucată de vreme din literatură, pentru că literaturii i s-a refuzat dreptul la imaginație ; literatura care se supune complexității realului nu-și poate refuza oniricul cu toate complicațiile și implicațiile lui de ordin tehnic și filozofic, dar nici o literatură nu se poate rezuma la oniric și cu atît mai puțin la a confunda realitatea cu visul, chiar dacă diferite motive ne-ar putea obliga să o facem. Altfel spus, să nu uităm că omul doarme doar o treime din viață, și că numai cîteva sutimi din acest timp este dedicat visului.

PARABOLĂ ȘI ALEGORIE. Putem analiza o parabolă din momentul în care există o parabolă, adică din momentul în care există o definiție a ei. Și dacă ne preocupă mai puțin originile, eventualele specii din care ea a provenit, poate interesa în cel mai înalt grad raporturile de simultaneitate cu alte specii asemănătoare prin intenționalitate sau prin utilizarea unor procedee comune.

În ceea ce privește definiția parabolei, cea mai simplă, cea mai veche, este în același timp și cea mai vagă. Cam toate dicționarele consideră parabola drept o povestire alegorică cu un caracter didactic, sau în orice caz, demonstrativ și tezist.

În plus, trebuie ținut seama de faptul că există o parabolă care poate fi definită ca atare, dar există și opere

Scanned with OKEN Scanner

cu *caracter parabolic*, care tind să devină parabole, reprezentînd adică opere care în intenţionalitatea lor iniţială, cea propusă de autor, nu erau parabole, dar cărora timpul prin uzaj şi pierderea legăturilor de localizare, le imprimă un caracter parabolic. O altă trăsătură care distinge parabola de opera cu caracter parabolic, este tocmai semnul imperativ, marcat în contextul parabolei clasice şi nemarcat în cazul operei cu caracter parabolic unde e realizat în cadrul execuţiei prin sesizarea demonstraţiei.

Semnul imperativ în cadrul parabolei clasice nu face parte propriu-zis din parabolă, dar el este un element al structurii contextului în care ea este încadrată. În general el se realizează nu ca o morală extrasă din ficţiune (pe care o anticipă), ci ca formulă legată de funcţia fatică a limbajului, căpătînd un sens mai complex tocmai datorită caracterului imperativ. Înainte de a expune parabola profetul anunţă „Ascultaţi la mine căci adevăr grăiesc vouă ! Cine are urechi de auzit să audă şi cine are ochi de văzut, să vadă !“ După cum se vede, semnalul depăşeşte atribuţiile unui mesaj necesar stabilirii comunicării, căci caracterul imperativ este extrem de accentuat pentru disocierea exotericului de ezoteric. Formule asemănătoare, dar mai estompate, vom regăsi în romanul englez de la Fielding la Dickens, de altfel abundent în parabole.

Pe de altă parte, orice operă literară fiind bazată pe o convenţie, ea nu propune numai o convenţie şi un cod, ci şi o informaţie oarecare. De aceea, orice operă literară acumulează prin intermediul convenţiei un caracter alegoric mai mult sau mai puţin manifest, în măsura în care opera respectivă uzează de o convenţie mai mult sau mai puţin comună. Prin convenţia literară orice operă este o alegorie şi orice operă posedă virtualmente

Scanned with OKEN Scanner

un caracter parabolic pentru că orice operă propune o semnificaţie printr-o demonstraţie.

Prin uzaj, parabola acumulează tot mai multe semnificaţii, rupîndu-se din datele iniţiale, ajungînd să favorizeze şi să fie favorizată de caracterul relativist al concepţiilor care stau la baza literaturii moderne. Un exemplu interesant pentru cele afirmate pînă acum este romanul *Don Quijote*. Începînd prin a avea o semnificaţie foarte concretă, o adecvare certă la eveniment şi context, el capătă treptat în epoca noastră caracterul unei parabole. Într-un articol programatic intitulat *A quoi servent les théories (Pour un nouveau roman),* Alain Robbe-Grillet afirmă, paradoxal în aparenţă, că, dacă un scriitor actual ar copia cuvînt cu cuvînt *Don Quijote,* el va scrie o cu totul altă operă decît Cervantes. În acelaşi sens, noua şcoală critică franceză conferă un caracter parabolic unor opere cărora cu greu li se putea afirma acest caracter, cum sînt *Doamna Bovary,* sau *Bouvard şi Pécuchet.*

În sfîrşit, trebuie subliniat adevărul că un eveniment concret, istoric sau istoricizat, care e rupt din context va căpăta un caracter metaforic şi, automat, unul parabolic. Un exemplu extrem de instructiv în acest sens şi care dovedeşte cît de avansat e procesul de parabolizare a literaturii, îl poate constitui un simplu experiment de psihologie a lecturii. Dacă se extrage din *Letopiseţul Ţării Moldovei* de Miron Costin paragraful care descrie invazia lăcustelor şi se supune unei modernizări lexicale şi sintactice, şi dacă va fi prezentat unui număr de cititori avizaţi, ei ar putea considera textul drept o parabolă scrisă în cea mai obişnuită manieră kafkiană.

Într-o definiţie mai extinsă, parabola ar fi deci o ficţiune de tip alegoric care propune indiferent de convenţie şi limbaj un mesaj de tip imperativ-normativ şi

Scanned with OKEN Scanner

care se realizează pe baza unui paralelism. O idee care trebuie accentuată este aceea că parabola nu se definește prin formă, ci prin mesaj, care poate avea toate nuanțele intenționalității existente în context sau obținute la nivelul pragmatic.

Factorul intenționalitate se poate realiza în cadrul execuției operei, a receptării ei ; trăsătura esențială a operației receptării obiectului literar, deci și a parabolei, este libertatea de interpretare materializată în capacitatea de acomodare a receptorului la obiect, sau, ceea ce e același lucru, a fenomenului de acomodare a obiectului la receptor. Enunțul literar se caracterizează prin faptul că nu poate fi cu nimic schimbat, că nu admite nici o substituție din momentul în care compoziția sa a fost încheiată : această caracteristică îl diferențiază de un număr de formule nepermanente ale comunicării și de cele permanente neliterare de tipul literaturii științifice, în genere supuse reviziei și evoluînd formal odată cu evoluția cunoștințelor. În enunțul literar modificările de expresie nu pot avea loc ; dar, aplicînd acest criteriu de restricție se poate observa că parabola se situează într-o zonă liminară de interferență între literatură și formulele modificabile în expresie. Fenomenul trebuie explicat prin trăsătura de intenționalitate specifică parabolei : parabola trăiește prin propria ei funcție și mai puțin prin modul de expresie. care poate fi modificat fără ca latura intențională să se diminueze sensibil. Există așadar o detașare a parabolei de formă care e particulară și mitului, dar fără a ajunge la libertatea totală a acestuia.

Absența rolului formei poate fi demonstrată și prin analiza la nivelele posibile : sintactic, semantic și pragmatic. Există în general o foarte strînsă legătură între distribuția semnelor și regulile semantice, dar la para-

Scanned with OKEN Scanner

bolă primele nivele sînt irelevante. În cazul parabolei sinonimia se realizează în cadrul nivelului execuției. Aici se poate aplica ideea că în orice enunț există unele aspecte care pot fi descrise convenabil dacă le admitem ca ținînd de mesaj și altele care țin de execuția obiectului artistic. Dar în cazul parabolei execuția are o mare importanță în măsura în care există o necesitate a determinării condițiilor în care un anumit enunț trebuie privit ca o repetare a altuia, adică exprimînd același mesaj printr-o transpoziție. Dacă stilul ar fi o caracteristică a mesajului și nu a enunțului, atunci toate variantele aceluiași mesaj ar avea același stil, ceea ce evident nu se întîmplă. Se poate demonstra deci și în felul acesta că pentru parabolă enunțul nu este perfect relevant, din punctul de vedere al intenționalității și este indiferent dacă o parabolă are un enunț dramatizat, versificat, transpus în proză, dacă o parabolă este prescurtată sau extinsă prin limbaj și convenție.

În cazul parabolei, și mai ales al celei moderne, se remarcă un fenomen interesant : parabola pare o construcție în care enunțul este expansiunea sau metamorfoza unei secvențe diferite. Dacă parabola modernă lasă impresia de neterminat, de extragere din context, de provizoriu, lucrul trebuie explicat tocmai prin ruperea de formularea conativă. Caracterul provizoriu denotă existența unei dereglări fundamentale, aceea a funcției de comunicare. Un mesaj poate devia de la funcția sa esențială în două moduri : 1) prin includerea în mesaj a unor trăsături care nu apar în comunicarea normală, liniară (tropii, diverse procedee artistice, în general introducerea unor restricții suplimentare, fără valori semnificative) ; 2) prin existența unor contradicții de gîndire sau printr-o ambiguitate de mesaj, ceea ce este îndeosebi propriu parabolei moderne.

Scanned with OKEN Scanner

După cum un mesaj particular comportă o varietate de realizări, tot astfel el comportă și o varietate de interpretări. În cazul parabolei actuale acest aspect este definitoriu. Dar, parabola modernă nu este expresia unui refuz al didacticismului, ci o promovare didactică a unei intenționalități ambiguizate, prin anularea termenilor de situare în opțiune atît în cazul emițătorului, cît și al receptorului. Sinonimia sau paralelismul sînt extinse spre cele două sensuri posibile, sau, cum afirmă celebrul logician al lui Ionescu „și contrariul e adevărat". Parabole ca *Rinocerii, Viața lui Galilei, Ciuma, Fructele de aur* se realizează pe această cale paradoxală care e mesajul imperativ cuplat cu un contramesaj la fel de imperativ.

În cazul unor mesaje normale diferența de sens este corelată cu diferența de distribuție, ceea ce echivalează cu o unică posibilitate de opțiune în planul simultaneității. Dacă spre exemplu considerăm că mesajele A și B se deosebesc între ele mai mult din punctul de vedere al intenționalității decît A și C, atunci vom descoperi că distribuțiile lui A și B sînt mai deosebite decît acelea ale lui A și C. Este clar deci că un enunț nu poate propune două sensuri diferite, două opțiuni diferite simultan decît atunci cînd el conține o ambiguitate sau cînd decodarea n-a fost corect realizată.

De obicei intenționalitatea de tip ambiguu se realizează în cadrul unui paradox. Pornind de la premise date, adeseori metaforizate, parabola ambiguă propune mesaje contradictorii, canalizate în cele două sensuri posibile, liniile de opțiune fiind absolut echivalente. Împotriviți-vă ciumei pentru că sînteți oameni și ciuma este împotriva voastră. Împotriviți-vă ciumei, căreia îi este indiferent că vă împotriviți. Dacă vă împotriviți sau nu, nu are nici o importanță pentru

Scanned with OKEN Scanner

fenomenul ciumă. Împotriviți-vă nu pentru că e necesar, ci pentru că nu aveți altceva mai bun de făcut. Acesta e mesajul cărții lui Camus.

Parabola ambiguă este un tip special în care există, de fapt într-un raport de contiguitate, două parabole concrete, extensii ale aceloraşi premise oculte. Ele propun o informație și o contrainformație care se exclud reciproc, dar fără să se anuleze, efectul lor fiind ambiguitatea, care este de fapt un anumit tip de suprainformație. *Cel care spune da, și cel care spune nu* de B. Brecht este un exemplu excelent pentru această demonstrație mai ales pentru că absența unei metafore simplifică mult opțiunile posibile.

Ambiguitatea este o calitate intrinsecă a oricărui mesaj centrat pe propriul său conținut. În acest caz nu numai mesajul, dar și emițătorul și receptorul sînt ambigui. Înțelegem prin mesaj centrat pe propriul său conținut, un mesaj care își permite o anumită detașare de contingent și limbaj, bazat pe un anumit schematism care-i permite eventual istoricizarea. Se poate observa cu ușurință că o parabolă are un conflict extrem de liniar, fapt explicat prin condițiile puse unui mesaj care se vrea imperativ printr-o demonstrație. Un roman de Balzac sau Tolstoi nu va putea fi considerat decît cu greu ca avînd un caracter parabolic, tocmai datorită bogăției detaliului redundant și lipsei de schematism.

Schematismul conflictului provine în bună măsură din caracterul intențional al mesajului. Nu este deci o surpriză că personajul parabolic este unul abstractizat și că în pasiunea sa pentru arhetip, care e și el o schemă, literatura absurdului și-a anexat parabola.

În general, cu cît simplitatea conflictului este mai mare, deci cu cît gradul de generalizare este mai mare,

Scanned with OKEN Scanner

cu atît principiul paralelismului este mai evident și eficacitatea sa sporită în cadrul execuției. Întîlnim în construcția parabolei moderne toate tipurile de paralelisme, realizate cel mai adesea prin procedeul metaforei demetaforizate. *Procesul*, de pildă, propune o metaforă printr-un parabolism cu contraste bine marcate, dar în articulațiile sale, metafora se realizează prin paralelismul de tranziție care îngreunează declanșarea unui fenomen de recurență în actul perceperii.

Fiind în bună măsură o problemă de execuție, la nivelul pragmatic parabola modernă ridică foarte acut problema raportului subiect-obiect, așa cum s-a mai amintit. Dar o structură parabolică, chiar ambiguă, se poate impune ca o formă ideală care exclude în planul simultaneității orice posibilitate de opțiune. Acesta e cazul unei parabole de tipul celei propuse de Dino Buzzati în *Pustiul Tătarilor*. Acesta e cazul *Ipotezei* lui Robert Pinget. În fața unei mese pe care se află un manuscris din care citește, un personaj face ipoteze în legătură cu sinuciderea unui Mortin, autorul unui manuscris. Cum însă nici una dintre ipoteze nu are o bază de argumentare suficient de solidă, discursul se transformă în înșiruirea unui infinit număr de ipoteze și însuși personajul se transformă într-un Mortin, discursul său suprapunîndu-se exact peste conținutul manuscrisului cercetat. Ducîndu-și personajul în aceeași simbolică fîntînă în care a dispărut probabil și Mortin, Pinget propune o parabolă cu un sens unic : desprinderea unui sens al realității este imposibilă, tot ceea ce creăm sînt ipoteze. Mesajul este aici aproape anecdotic. Dar cînd mesajul e relativizat ca în *Rinocerii*, La poarta *legii*, *Procesul*, *Castelul* execuția parabolei poate oferi alegeri între diverse mesaje. Nicăieri nu se afirmă că rinocerizarea este sinonimă cu fascizarea, nicăieri nu se afir-

Scanned with OKEN Scanner

mă că ciuma reprezintă fascizarea. Decodarea parabolei în acest sens, favorizată de unele afirmații ale autorilor, este o decodare parțială, condiționată.

Ceea ce rămîne sigur în acest tip de parabolă este că ambiguitatea constituie un fapt de structură, mesajul fiind codat în așa fel încît să împiedice receptorul să execute o suprimare rezolvînd alternativa. Béranger nu este rinocer pentru că toți oamenii din jurul său sînt rinoceri. Béranger este un rinocer pentru că toți oamenii din jurul său fiind rinoceri, încetează de a mai fi rinoceri. Dar nu putem ignora nici posibilitatea existenței unui cititor candid care să înțeleagă că Béranger trăiește realmente printre oameni transformați în rinoceri.

Mit — parabolă — simbol — alegorie — fabulă. Ordinea pe care o propune lumii mitul este aceea a ipotezelor fundamentale, ireductibile, în care poate fi situat omul: cu el însuși, cu ceilalți, cu universul. Prin mit nu vom afla niciodată ceva nou despre om. Vom verifica numai, căci mitul este condiția umană transpusă în idealitate. De aceea, mitul nu propune o semnificație anumită care să excludă o altă semnificație · el pur și simplu *este.*

Avînd în vedere caracteristicele mitului, deosebirea sa de parabolă iese în evidență oarecum clar, căci parabola propune totdeauna o semnificație în mod violent, chiar atunci cînd această semnificație este una ambiguă. Dar trebuie precizat că între mit și parabolă se pot stabili relații foarte intime. Vorbim astăzi de caracterul parabolic al *Procesului* dar și de noul mit al *Procesului.*

Un mit nu este literatură, dar parabola are într-o mare măsură destinul de treaptă intermediară, de istoricizare între invariant și literatură, definibil prin alegorie și caracter pragmatic.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește alegoria, ea este strîns legată de parabolă tocmai prin caracterul de paralelism implicat. În sens tradițional, alegoria este un procedeu artistic care constă în exprimarea unei idei abstracte printr-o imagine concretă. Definiția aceasta se confundă într-o oarecare măsură cu aceea a personificării prin care se realizează o transpoziție a realității într-un alt registru, mai precis transpoziția unui sistem de semne într-un alt sistem de semne pe baza unei echivalențe de coduri fără modificarea mesajului. Alegoria apare în acest fel ca un fenomen de mascare a realității și nu de descoperire a ei, ținînd de ezoteric și nu de exoteric.

Dar, dacă alegoria în sens clasic reprezintă procedeul transpunerii abstractului în concret, tot alegorie rezultă și din procedeul invers, propriu întregii literaturi, de transcriere a concretului prin abstract, pe baza acelorași procedee și a acelorași sisteme de semne.

Distincția alegoriei de parabolă se realizează în primul rînd prin criteriul intenționalității, de care s-a mai amintit. Un alt criteriu, aplicabil în cazul literaturii moderne este principiul autenticității în planul pragmatic.

Putem judeca o alegorie pe baza criteriilor verosimil-neverosimil, real-ireal, posibil-imposibil, dar existența semnului imperativ marcat o vom găsi numai la parabolă.

O distincție asemănătoare se poate face și în cadrul raportului parabolă-mit, căci mitul nu poate fi supus decît unui criteriu de recognoscibilitate, în timp ce parabola aceluia al verificării.

Multe confuzii care se fac între alegorie și parabolă se datoresc unui interesant fenomen de inducție. Caracterul parabolic al unei opere este ceva mai larg decît noțiunea de parabolă căci el ține de concepție, de vi-

Scanned with OKEN Scanner

ziune — este o modalitate. Dar caracterul parabolic își creează un termen simetric în caracterul alegoric, care nu mai ține nici el de procedeu, ci de viziune. Astfel se explică acceptarea aceloraşi opere ale literaturii moderne, cînd ca parabole, cînd ca alegorii.

O altă confuzie provine din faptul că atît parabola cît şi alegoria operează cu simboluri. Dar personajul alegoric este o *idee abstractă* din totalitatea omului, într-o materializare sensibilă, în timp ce personajul parabolic este un *simbol* al totalităţii omului, o reducţie arhetipică, deci un simbol al omului şi nu un simbol al unei informaţii despre om. Confuzia poate fi agravată şi de legătura chiar mai strînsă realizată prin comutabilitatea simbolului din planul mitului în acela al parabolei, căci simbolul este cel mai comun termen, care leagă nu numai toate sistemele de semne între ele, dar şi toate nivelele din cadrul aceluiaşi sistem.

În sfîrşit, cele mai multe legături pot fi observate între parabolă şi fabulă. Ambele au un caracter didactic. Parabola poate fi o fabulă cu o morală implicată, de unde şi ambiguitatea ei. Fabula, la rîndul ei, poate fi considerată ca o parabolă realizată într-o variantă explicată şi care are în plus unele restricţii de intenţionalitate în măsura în care e o ficţiune de tip alegoric ce-şi propune rolul limitat de a satiriza sau ironiza anumite moravuri şi deprinderi.

Dar şi delimitarea fabulă-parabolă este uneori dificil de făcut. Multe fabule nu au morală explicită. formal vorbind ; altele sînt pur şi simplu nişte „contes“ ca la La Fontaine. Apologul este de asemeni un tip de fabulă fără personificare, ceea ce-i aduce o apropiere de parabolă prin caracterul mai subtil alegoric. Mai mult chiar, pot exista parabole ca de pildă *Odradek* în care alegoria este înlocuită cu o personificare, iar me-

Scanned with OKEN Scanner

sajul imperativ printr-unul dubitativ. În aceste cazuri distincția este imposibilă căci oricare ar fi ea, ar fi una subiectivă.

La fel de dificil de interpretat este pentru aceleași motive teatrul lui Brecht. *Viața lui Galilei, Omul cel bun din Seciuan* sînt parabole. Dar *Ascensiunea lui Arturo Ui* este parabolă sau fabulă ? Dar *Capete ascuțite și capete rotunde* ?

Există la Brecht o piesă remarcabilă, cel puțin din punct de vedere constructiv, care poate fi considerată și parabolă și fabulă, dar care redă în orice caz contextul în care se realizează eficacitatea speciei didactice. Este vorba de piesa *Cercul de cretă Caucazian* construită pe similitudini de situații față de celebra parabolă a copilului cu două mame. Prin intermediul procedeului de teatru în teatru, parabola prototip este introdusă în scenă și ea devine morala explicită a propriei sale variante istoricizate. Piesa ar părea o fabulă. Dar, dacă reluăm contextul în care se realizează o parabolă în cadrele ei tradiționale, piesa va părea o parabolă cu extensia obiectivă de context. În fața unui eveniment oarecare, Isus plasa o parabolă care constituia un model analogic pentru eveniment acumulînd însă și soluția, absentă în cazul evenimentului, în care însă se va induce. Cam același lucru se întîmplă și în *Procesul* unde episodul Catedralei constituie parabola întregului roman, demonstrația și justificarea lui, la rîndu-i ambiguizată.

Iată deci că în cadrul literaturii moderne se folosește și forma cu extensie specifică a parabolei vechi, extensie întîlnită și în romanul picaresc și cel englez, dar căreia literatura actuală i-a adus îmbunătățiri, pe latura ambiguității paradoxale.

Schematic, raporturile stabilite între termenii amintiți pot fi exprimate destul de clar prin cîteva ecuații

Scanned with OKEN Scanner

propuse de teoria semnelor. O parabolă modernă realizată prin transpoziţie metaforică, deci supusă principiului analogic într-un sistem cu doi termeni, va avea în cadrul fiecărui termen un număr n de elemente, o mulţime de bază prin care se realizează articulaţiile metaforei. Dacă a spre exemplu este inclus în A (primul termen al raportului), dacă b este inclus în B (al doilea termen), dacă unui număr na îi corespunde în B un număr nb, în nici un caz, numărul total de elemente a nu pot corespunde numărului total b. În această situaţie A ar fi identic lui B, metafora nu s-ar mai putea realiza, ci numai echivalenţa, sistemul fiind unul alegoric şi nu parabolic. O altă separare mai ştiinţifică s-ar putea deci realiza prin stabilirea gradului de adecvare al metaforei, prin stringenţa paralelismului. Două mulţimi A şi B sînt egale atunci cînd au acelaşi număr de elemente, cu alte cuvinte cînd A include pe B şi B include pe A. În acest caz comutările nu au rol relevant, alegoria este extrem de generală şi va apare ca un procedeu gramaticalizat al unor semnale ale realităţii, propunînd în cel mai bun caz o informaţie estetică şi nu un surplus de mesaj. Este cazul, să zicem, al *Istoriei ieroglifice* de D. Cantemir.

În cazul parabolei moderne există o discontinuitate de mesaj ca efect al unei succesiuni arbitrare de elemente marcate şi nemarcate. De aici obscuritatea demonstraţiei şi imposibilitatea decodării în detaliu, lucru ce pare de altfel să nu supere, ba chiar să reprezinte pentru cititorul contemporan, unul dintre deliciile lecturii. Oricum, resurecţia parabolei, alături de aceea a mitului şi alegoriei, atît de categoric refuzate de pozitivişti pentru sărăcia fenomenalităţii, constituie un indiciu al formalizării literaturii şi spiritului, al uniformizării viziunii asupra realităţii şi literaturii şi în acelaşi

Scanned with OKEN Scanner

timp al unei oboseli sau al unei lașități a exactității și voinței.

Parabolele și alegorisirile de tot felul lipsesc dintr-o lungă bucată a literaturii române, și cea mai importantă explicație a acestei absențe o constituie faptul că românul, fire deschisă, cu sentimentul proprietății și exactității în comunicare, a refuzat formele ocolite ale literaturii. *Istoria ieroglifică* este o tradițională alegorie, ca și *Țiganiada*, dar atît una cît și cealaltă capodoperă nu au avut și nu puteau avea consecințe literare, fapt pentru care au și fost așa de tîrziu redescoperite. Cîteva alegorii mărunte ale lui Caragiale au, mai ales, o redusă funcție satirică. Iubitor al unei morale explicite și al unei filozofii practice, el ignoră ambiguizările și preferă parabolei, fabula iar acesteia din urmă snoava, căci în spațiul spiritualității antonpanneşti neutralizante, circulația adevărurilor ilicite sau relative nu are sens.

Folosirea alegoriei și parabolei apare de aceea ca un fenomen insolit, ținînd de o metodă străină și de climatul unei crize de creștere a literaturii naționale sub aspectul tehnicii narative. După o oarecare epocă a prohibiției la circuitele moderne ale literaturii care sînt prin excelență parabolice, mai toți prozatorii noștri au intrat într-un contact necondiționat cu valori care au putut deveni fatale unora în măsura în care nu s-au arătat a fi niște structuri îndeajuns de echilibrate. Contactul acesta s-a dovedit însă în ansamblu extrem de util, chiar și numai pentru că se constituie ca o primă probă a focului care desparte dintr-odată marea tagmă a prozatorilor în două categorii : cei inteligenți și cei talentați. Avem (clasificarea aceasta nu este nici jignitoare și de altfel nici inedită) prozatori talentați și prozatori inteligenți. Din păcate, nu în toate cazurile, cei inteligenți sînt și talentați și în aceeași măsură, nu toți cei talentați dau

Scanned with OKEN Scanner

dovadă și de inteligență. O operă literară nu este nici numai talent și nici numai inteligență : o operă inteligentă poate fi una epigonică, adică un tip mai subtil de nesinceritate în artă. Dar, rîndurile ce vor urma, nu au intenția să fie o statistică a tuturor epigonilor din direcția parabolică, oprindu-se numai asupra acelor momente ce pot fi considerate cele mai importante, acelea care pot avea încă de pe acum o valoare istorică.

Interesul pentru parabolă și alegorie cu valoare metafizică apare tot în jurul anului 1965 ; preocupările par a fi mai vechi de vreme ce un Dumitru Țepeneag își datează unele bucăți în proză cu anul 1959. Dar în anul 1965 apar primele atestări în periodice, urmate la scurt timp de cele editoriale. Parabola preferă mai întîi formele scurte, intens poematizate, practicate de un Vasile Băran, care posedă de la început un stil personal cristalizat ușor identificabil. El exploatează forma scurtă și microscurtă : piesele sale sînt fie mici poeme în proză, care amintesc de Baudelaire și Arghezi, fie „proposuri" aduse la o mare strălucire în literatura franceză de către o pleiadă de eseiști de la Alain la Escarpit. În sfîrșit, altele amintesc de micile parabole kafkiene, cel puțin din punct de vedere constructiv. În general, Băran este un poet și înainte de toate un moralist în sensul tradițional al cuvîntului, capabil de a extrage semnificații mari din faptul insignifiant și de a realiza apropieri cu valoare simbolică între lucrurile cele mai surprinzătoare. Ziarist prin profesiune, el deplasează parabola spre foileton înnobilîndu-l pe acesta din urmă, în aceeași măsură în care o degradează pe prima.

Un prozator hrănit din lecturi străine este D. Țepeneag, autor nu numai de proze pe care el le denumește „onirice", dar și de eseuri programatice și de traduceri din noul roman. El evită în general parabolismele clar

Scanned with OKEN Scanner

marcate în favoarea construcţiilor de ţinuturi onirice sau imaginare, în care marea bogăţie de incidente nu mai amplifică disponibilităţile de decodare, ci le anulează. În realizarea acestor lucrări ale fanteziei concură experienţa suprarealistă cu aceea a incifrării moderne, fenomen produs pe bandă rulantă în întreaga lume; deocamdată, ceea ce a produs el, sînt experienţe, şi nu experimente, sau, cum spune el însuşi, „exerciţii". Situaţia tuturor celor care au scris ca el în această perioadă este aceea a unui şcolar care după o reţetă bine cunoscută tuturor şcolarilor din întreaga lume prepară pentru prima oară oxigen şi hidrogen prin electroliză, confirmînd posibilitatea acestei operaţii şi descoperind-o, dar numai pentru el.

Un alt autor de parabole din aceeaşi vreme este A. E. Baconsky, care debutează în proză cu *Echinoxul nebunilor*. De un cert rafinament, povestirile sale pot fi situate într-o tradiţie care începe cu Poe şi romanticii germani, pentru a se continua cu Barbey d'Aurevilly şi Mateiu Caragiale. Sub aparenţa unui refuz net al spaţializării şi temporalizării, şi a alegerii unor elemente de decor detectabile oricînd şi oriunde, el scrie de fapt literatură mascată, fiind probabil primul autor român de după Dimitrie Cantemir care elaborează o literatură curat ezoterică. Dacă va trebui să-l apropiem de unele nume, atunci îl vom înrudi cu modernii J. L. Borges, Pär Lagerkvist şi Maurice Blanchot. Ceea ce-l deosebeşte de aceştia şi-l handicapează, în acelaşi timp, este seriozitatea cu care scrie aşa cum scrie, fără să-şi ia acea măsură de precauţie care ar putea fi bunăoară ironia, aptă să cenzureze eventualele semne de întrebare ale cititorului neavizat.

Ezoterismul este prezent la toate nivelele povestirii: în stil şi în dispunerea în pagini, în mottourile din au-

Scanned with OKEN Scanner

tori și opere rarisime pe care nimeni nu se va încumeta și nici nu va avea nevoie să le verifice, și prin personajele arhetip aflate într-un context stilizat pînă la esențialitatea cosmosului descongestionat de amănuntele vreunei civilizații efemere.

Lumea descrisă e stranie, dar nu străină : e o lume de simboluri cărora nu le putem acorda exact echivalențele pe care i le-a acordat autorul, dar care nu ne împiedică prin nimic să-i oferim propriile noastre sensuri. Fantasticul apare ca un efect al purificării contextului și nu din prezența unor forțe extraumane, prin cultivarea unei discipline a enigmei, conținînd și nota de terifiant corespunzătoare care-l apropie realmente de nemți și de Mateiu Caragiale. Baconsky compune peisaje criptice avînd grijă să nu lase nicăieri o fisură prin care să pătrundă lumina. Se poate bănui că el știe mai multe decît vrea să spună și că tace pentru a supralicita ceea ce știe, se poate bănui de asemenea că supralicitează ceea ce nu știe, evitînd să opereze în planul cunoașterii. Complicații în plus produce stilul perfect logic, căci se știe, cele mai obscure fraze sînt cele simple. Nu lipsesc evident, simboluri biblice și postbiblice manipulate cu modificările discrete care le fac încă mai dificil decodabile.

Bănuim prin urmare existența alegoriei. Dar ce acoperă ea ? A cui mască este peisajul baconskian ? Hotarul dintre mască și față e incert și insesizabil : adevărata realitate pare a fi masca și dincolo de mască nu mai este decît vidul. Aceasta este cea mai rezonabilă posibilitate de interpretare.

Între timp, apar și parabole și alegorii de mai mari dimensiuni, construite pe baza purei fantezii sau pe temeiuri mitologice. Din ultima categorie face parte

Scanned with OKEN Scanner

tori și opere rarisime pe care nimeni nu se va încumeta și nici nu va avea nevoie să le verifice, și prin personajele arhetip aflate într-un context stilizat pînă la esențialitatea cosmosului descongestionat de amănuntele vreunei civilizații efemere.

Lumea descrisă e stranie, dar nu străină : e o lume de simboluri cărora nu le putem acorda exact echivalențele pe care i le-a acordat autorul, dar care nu ne împiedică prin nimic să-i oferim propriile noastre sensuri. Fantasticul apare ca un efect al purificării contextului și nu din prezența unor forțe extraumane, prin cultivarea unei discipline a enigmei, conținînd și nota de terifiant corespunzătoare care-l apropie realmente de nemți și de Mateiu Caragiale. Baconsky compune peisaje criptice avînd grijă să nu lase nicăieri o fisură prin care să pătrundă lumina. Se poate bănui că el știe mai multe decît vrea să spună și că tace pentru a supralicita ceea ce știe, se poate bănui de asemenea că supralicitează ceea ce nu știe, evitînd să opereze în planul cunoașterii. Complicații în plus produce stilul perfect logic, căci se știe, cele mai obscure fraze sînt cele simple. Nu lipsesc evident, simboluri biblice și postbiblice manipulate cu modificările discrete care le fac încă mai dificil decodabile.

Bănuim prin urmare existența alegoriei. Dar ce acoperă ea ? A cui mască este peisajul baconskian ? Hotarul dintre mască și față e incert și insesizabil : adevărata realitate pare a fi masca și dincolo de mască nu mai este decît vidul. Aceasta este cea mai rezonabilă posibilitate de interpretare.

Între timp, apar și parabole și alegorii de mai mari dimensiuni, construite pe baza purei fantezii sau pe temeiuri mitologice. Din ultima categorie face parte

Scanned with OKEN Scanner

Pentagrama lui Vladimir Colin. Reluarea unor motive mitologice peste timp are pentru autorul comun semnificația rezistenței și eficacității unor simboluri care nu pot fi depășite în explicarea lumii, ci numai actualizate. Realitatea concepută pe baze mitologice va fi capabilă să dovedească ideea că umanitatea se prezintă sub forma unor structuri pe a căror verticalitate se află arhetipurile, iar în plan orizontal emanațiile lor în timp și spațiu. *Pentagrama* pornește de la o asemenea bază mitologică care, combinată cu ultimele descoperiri ale gîndirii, trebuie să demonstreze ideea repetabilității fenomenelor umane în variante de circumstanță ; continuitatea și variabilitatea lumii, mai concret spus, faptul că de la Adam pînă la lagărele de concentrare moderne s-au schimbat foarte puține lucruri schimbîndu-se foarte multe. Sau, cum însuși creatorul o spune, „Amănuntele pot să difere, esența rămîne aceeași". Ca orice teorie, viziune sau demonstrație care este structural irațională dincolo de premisele și de finalitățile ei prevăzute, și demonstrația *Pentagramei* este perfect riguroasă între parantezele alese. Prozatorul nu aduce nici o idee nouă, nu explică nimic din ceea ce nu s-a explicat pînă acum și universul conceput de el este acela bine cunoscut, infinit, fără începuturi, cu un posibil final al perfecțiunii. Așa se face că lumea va fi prezentată printr-un număr de simboluri intrate într-un sistem de relații cu care ne-a familiarizat mitologia universală. Toate personajele ca și relațiile dintre ele pot fi cu ușurință reduse la simbolistica numerelor așa cum a fost ea conturată încă de Pitagora, care a realizat tetragrame capabile să explice tot ceea ce se cerea explicat în această lume. Principiul fundamental nedezmințit de Colin este acela al situării lumii într-un sistem binar. Alcmeon din Crotona afirma că majoritatea lucrurilor omenești se prezintă

Scanned with OKEN Scanner

sub dublul aspect al contrariilor. Colin realizează aceste principii în stare pură prin intermediul unor personaje reduse la acea singură coordonată care le asigură identitatea și identificarea. Structura cea mai generală a sistemului este aceea ai cărui termeni sînt *Bunicul* și celălalt — *Șarpele*, principiul amăgitor care poartă o infinitate de nume — reprezentînd cele două forme contradictorii și complementare ale materiei : inerția și mișcarea, increația și creația, întîmplarea și necesitatea. Toate celelalte personaje sînt produsele lor, concepute de autor în sens tradițional, mitologic : tatăl, mama, cei doi frați Cain și Abel etc. După cum se vede, Colin exploatează binecunoscutul procedeu al introducerii unor personaje mitologice într-un context diferit de cel propriu. Procedeul reflectă ceea ce în logică se numește proprietatea de reuniune la intersecție a două clase și anume ipostaza de intersecție conjunctă. Fiecare eveniment inclus în descrierea personajului reprezintă o intersecție a două clase : omul structurat (mitologic) și cel fenomenal ; pentru ca un eveniment să aparțină intersecției a două clase, adică să se găsească printre evenimentele comune claselor intersectate, el trebuie să aparțină simultan ambelor clase, să satisfacă simultan afirmațiile următoare : Bunicul este Creatorul și Bunicul este Bunicul. Aria comună rezultată din intersecție poate fi variabilă între limitele oferite de cele două clase, una fiind predominantă. Simbolistica onomastică este și ea folosită cu abilitate de rutină. Bunicul evident nu va avea nume, după cum celălalt, șarpele apare ca o continuă metamorfoză de identități și calificative. Un Savel va avea coincidențe fonetice transparente cu Abel; o mamă fără nume, care ar putea să se numească Gea Tellus, e disociată în Tina și Lina, apoi varianta Ina care le reprezintă, minus un fonem etc.

Scanned with OKEN Scanner

Personajele concepute astfel nu pot fi în nici un caz confundabile. Ca în orice structură concepută logic, ele se realizează unele în funcție de altele. Bunicul o repetă de mai multe ori : fără Savel sau Andrei, bunicul n-ar exista, după cum bunicul n-ar exista fără amăgitor. Realitățile contingente și transcendente sînt concepute antropomorfic și izomorfic, mai precis obligate prin regula jocului să se prezinte astfel. O consecință a acestei construcții este aceea a perspectivei sistemului închis, a cărui organizare fără a fi circulară presupune un etern compromis între repetabilitate și fixitate.

O altă consecință care-l privește pe autor : cînd accentul pus pe simbol este prea pronunțat, narațiunea va căpăta un nedorit accent de uscăciune și tezism. Aluziile simbolice au valoare numai în măsura în care cheamă personaje umane palpabile din care ele să iradieze. Cînd extralocalul simbolic covîrșește fenomenalitatea, ființele născute vor fi niște avortoni ca cei din eprubetele bunicului.

Regele pălăriilor, o altă ficțiune parabolică amplă, apare în aceeași perioadă sub semnătura lui Ion Lungu. Cînd un roman apărut în 1967 se petrece pe la 1600 fără a aminti de Mihai Viteazul, acest roman constituie o ficțiune pură. Cînd locul acțiunii este un rece burg teutonic care se numește Decembrie și cînd personajele poartă nume anglo-franco-autohtone confecționate după modele tradiționale, ficțiunea este o alegorie.

Sensul absolut al parabolei pălăriilor ar fi acela că la baza oricărei inițiative sau evoluții umane, a oricărui proces sau fenomen atestat se află o eroare sau o farsă, declanșate sub semnul accidentalului sau al unor legi dincolo de puterea omului de a înțelege. Un astfel de mecanism de funcționare al unui conflict este tragic, dar nu mai puțin comic... În cetatea puritană Decembrie este

Scanned with OKEN Scanner

descoperită din întîmplare în urma unor săpături statuia zeiței Venus. Orașul e nordic : statuia din meridionala Sicilie, operă a unui sculptor grec. Ea va fi așezată într-o piață publică alături de statuia Sfintei Fecioare. Apoi, e substituită de o Venus vie, tot autentic meridională și tot siciliană, care va declanșa o schimbare de mentalitate și va dispare din nou, îngropată sub catedrala Sfintei Fecioare pentru a reapare probabil peste alte sute de ani cînd va determina o nouă revoluție de mentalitate, tot din întîmplare... Martorilor acestui prezumtiv eveniment li se adresează și mottoul cărții, care altfel privit ar fi un perfect calambur de prost gust...

Ion Lungu descrie deci dialectica istoriei guvernată de oscilațiile continue dintre mentalitatea etico-transcendentă și cea senzualo-practică, ale căror ipostaze merg de la refuz la coabitare. Dacă ar fi numai atît, ar fi foarte puțin ; dar Ion Lungu este și posesorul unei perspective ironice și paradoxale. El este sigur că cele două extreme sînt comutabile, că una poate fi luată drept cealaltă. Așa se face că Ralf Sellon, personajul care poartă trena celei mai simpatice galerii de personaje masculine ale literaturii lumii — e vorba de Don Quijote, Candide sau Archilocos, — iubește pe Venus cum ar trebui iubită Sfînta Fecioară... Că o primăreasă dezmățată este neprihănita orașului, în timp ce Lionella e desfrînată ; că imaculatul Sellon ajunge în fața Consiliului acuzat de imoralitate în timp ce episcopul Alfonso cu amante și copii din flori este sfîntul. Așa se face că bordelul orașului e în strînse legături cu municipalitatea și instituțiile care asigură moralitatea publică...

Din viziunea ironică nimic nu poate fi salvat. Cine este Sellon ? Probabil artistul absolut. Căci numai un Don Quijote, el care poate lua esența drept aparență și invers, poate fi artistul absolut. Dar cine este Sellon ?

Scanned with OKEN Scanner

O marionetă dintr-un spectacol complicat și puțin grotesc care are nevoie în aceeași măsură de tot felul de alte marionete, și pe care istoria îl joacă la infinit.

Un autor de parabole și de fabule dramatizate în maniera acelor *Lehrstucke* brechtiene, care nu refuză nici teatrul absurd, este Dumitru Solomon. În parabolele sale funcționează din plin simbolul, paradoxul, ambiguitatea sau polivalența interpretărilor. O rezolvare cam precipitată și grosieră apare în *Inamicii,* care de altfel ar fi o bucată interesantă dacă n-ar fi uscată și n-ar semăna oarecum cu *Pigue-nique en campagne* de Arrabal. E drept Zapo și Zepo au devenit Soldatul înalt și Soldatul scund... În *Curiozitate* se demonstrează adevărul că adevărul din logica formală nu corespunde adeseori cu cel din morala logică, adică cea convențională... Cu *Liftul* se ilustrează că „... l'enfer c'est les autres" ca-n *Huis clos. Hoții* reia parcă o piesă într-un act de acum zece ani a Mioarei Cremene despre un autor care-și fură propriile-i idei.

Ceea ce plictisește într-un astfel de teatru este uscăciunea, schematismul și monotonia, după cum în cel tradițional ne plictisește absența verticalității. Ne înspăimîntă monotonia simbolurilor și situațiilor dramatice internaționalizate, stereotipia paradoxului prin care deja știm că situația dramatică de la începutul piesei se va răsturna în final, cînd termenii vor fi tot opuși, dar inversați. Ne exasperează această neobosită pasiune pentru didacticism metafizic, pentru demonstrațiile care încearcă mereu să ne servească adevăruri generale și cunoscute, a căror cunoaștere și recunoaștere nu prezintă nici un fel de eficacitate. Tot omul știe că ultragiul, jaful, ipocrizia, asasinatul sau prostia sînt trăsături nocive, dar omul nu va înceta se pare niciodată să ultragieze, să

Scanned with OKEN Scanner

jefuiască, să disimuleze, să fie imbecil. Conştiinţa umanităţii este sigură că războiul este o calamitate : dar deocamdată omenirea continuă să producă războaie şi piese didactico-logico-paradoxale prin teatrul absurdităţii.

Oricum însă, numărul paraboloidelor creşte. Un Petru Popescu, pornind parcă de la *Molia* Virginiei Woolf, imaginează un bondar care ajunge nu se ştie cum între cele două geamuri ale ferestrei : în stînga (sic !) se află jungla verde, în dreapta (sic !) o cameră întunecată. Metafora este simplă şi oricine a citit o parabolă de Kafka, va putea dezvolta în continuare povestirea fără s-o mai citească. În alte povestiri el prezintă similitudini izbitoare cu A. E. Baconski, de care se deosebeşte printr-o anumită conceptualizare seacă. Lirice, groteşti, vitriolante sau gratuite sînt cîteva parabole scurte din volumul *Drumul Gomorei* de Miron Scorobete. În teatru mai scriu astfel Eugen Barbu, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu, şi alţii mai tineri. În proză, unica mare reuşită e *Princepele* de Eugen Barbu.

Între timp, parabola şi alegoria devin bunuri comune întrebuinţate mai ales de tinerii prozatori fără experienţă de viaţă, dar şi ale unor prozatori mai în vîrstă dornici de primenire, dar care nu reuşesc decît mediocru, aşa cum se întîmplă cu Petru Vintilă din *Hiena şi circul*, alegorisire transparentă şi stîngace în jurul ocupaţiei fasciste. Dar parabola nu cîştigă teren, existenţa ei românească consumîndu-se pe un sol contraindicat şi de altfel într-un timp cînd ea a fost abandonată şi peste hotare. *Lunga călătorie a prizonierului* de Sorin Titel, nu ne apare altfel decît un poncif.

Într-o epocă în care avangardismul înseamnă a fi realist, în care factorul raţional joacă un rol fundamental în cultură, alegoria, internaţională prin abstracţiune

Scanned with OKEN Scanner

și stereotipia procedeelor este etern inactuală și cei care o practică în cea mai deplină sinceritate, nu pot depăși postura de epigoni ai nimănui.

O consecință totuși pozitivă a acestei direcții literare o constituie dezvoltarea colaborării dintre cititor și autor. Cărțile devin exerciții intelectuale, care nu pot fi receptate decît de un cititor experimentat, cu antrenamentul dicționarelor mitologice și al prozei celei mai recente. Dar condiția lor de înțelegere nu este mai puțin și unul din marile lor neajunsuri...

STRUCTURI. Obișnuim să ne remaniem din timp în timp garderoba de prefixe și sufixe, de termeni și de metafore terminologice : astăzi acceptăm să preferăm cuvîntul structură care, ca și alte cuvinte mai vechi, are marele avantaj că posedă o clasă de sinonime, o clasă vidă pe de altă parte, ușor de umplut cu orice. Altfel spus, o structură funcționează ca ceva care poate fi indicat tautologic prin ceva. Privită de sus, o structură are forma unui punct negru, ușor vibrant. Privită de jos, aceeași structură poate fi considerată ca o placentă situată într-un spațiu infinit la ale cărui orizonturi se pot distinge vîrfurile unor munți, după toate indiciile foarte înalți. Dinspre Polul Sud, structura este un pătrat ; dimpotrivă, privită de la Nord, ea este o piramidă cu baza semisferică strălucind multicolor în bătaia razelor matinale ale unui soare primăvăratec. De la est, structura oferă însă imaginea unui automobilist cu șapcă și ochelari, care se îndepărtează vertiginos, în vreme ce din partea vestică ea este perceptibilă numai ca un flux sonor modulat în felul unui discurs sau al unei interjecții. O structură reprezintă prin urmare un sistem, un joc, o ipoteză, o configurație, un ansamblu de relate și de relații, de funcții și de functive. Există structuri ex-

Scanned with OKEN Scanner

plicative și structuri comprehensive, adică structuri care includ structuri și invers ; dar mai există și structuri disjuncte care pot fi totuși reductibile prin convenție la alte structuri convenționale. Un cuvînt are o structură, o frază în care apare acest cuvînt are o structură, contextul în care fraza e inclusă are o structură, totalitatea contextelor prezintă o structură indicată prin semnele Tudor Arghezi sau Ion Grecea. Biblioteca sau vitrina în care cărțile sînt aranjate prezintă structuri. Se vorbește în funcție de necesități de microstructuri și macrostructuri, de substructuri și de suprastructuri, de metastructuri și așa mai departe.

Ce legătură există între acest *aranjament*, care este structura, și opera literară ? Bineînțeles că nici una, drept care el poate fi întrebuințat cu cea mai adîncă și mai sinceră convingere a utilității sale.

Legat de structură este adeseori cuvîntul *formă*, cu care de altfel s-ar putea demonstra că nu are nici o legătură. În general însă, forma este o latură a obiectului, cealaltă fiind conținutul, substanța, esența, relata, funcția. Forma reprezintă deci o jumătate de structură, deși cu greu s-ar putea preciza care. După orientali, dacă un vas este o formă, golul închis de acest vas este conținutul. Forma poate fi superficiul în sens hegelian, dar Gide spunea că cel mai profund lucru pe care-l are omul este pielea.

Astăzi există structuri literare și forme literare într-un număr mai mare ca oricînd, pentru care motiv rareori mai există opere literare, adică acele obiecte care au în majoritatea cazurilor aspectul unei cărți care reușește să impresioneze, să domine și umilească atunci cînd nu anulează.

Scanned with OKEN Scanner

SPAȚII NEDETERMINATE. O idee acceptabilă este aceea că timpul și spațiul sînt categorii, moduri ale conștiinței. În sanscrită, *deshala* semnifică acțiunea indicației care poate fi : aici, acolo, în această direcție, în acea direcție. Prima observație care se poate face este aceea că noțiunea de directivitate implică existența unui obiect care să jaloneze direcția și unul care să execute această operație, adică trebuie să existe neapărat un termen care indică și un termen de indicat. O altă observație elementară privește faptul că spațiul nu poate exista ca o realitate absolută, căci el este forma de manifestare a unei relații ai cărei termeni sînt indefinit variabili : afirmăm atunci că spațiul e relativ. Pe de altă parte, se poate imagina că unul sau o infinitate de termeni situați în același loc pot favoriza indicații diferite sau o indicație unică : afirmăm atunci că există un caracter absolut al indicatorului. Important de reținut este apoi faptul că modul de repercutare a relației spațiale în conștiința indicatorului este direct legat de distanța dintre indicator și indicat. Și, în sfîrșit, că există posibilitatea unui sens al indicației, în care caz modul spațial este gîndit finalist, pragmatic. Există spațiu dacă există un interes pentru existența lui, forma spațiului fiind determinată de natura interesului : cunoaștere, posesiune, aspirație.

Modul de percepere spațială fiind legat de timp, el se definește prin principiul linearității, al succesiunii, care este forma materială de bază a spațiului într-o accepție practică. Dincolo de modul liniar, se mai pot imagina moduri simple sau complexe în funcție de numărul dimensiunilor luate în considerație : punctul, bidimensionalul, tridimensionalul, quadridimensionalul sau cosmicul. În funcție de gîndirea unui mod spațial pentru care lipsesc însă obiectele determinate, fiecare dintre modurile dimensionale poate da naștere unui tip de nedetermi-

Scanned with OKEN Scanner

nare. În cele ce urmează vor fi prezentate cîteva tipuri caracteristice prezente în literatură.

Spaţiul poate exista în sine, dar el nu are nici un sens în sine. Practic, existența spațiului poate fi dovedită numai în măsura în care el este populat cu obiecte care introduc criteriile interes și, implicit, distanță pentru satisfacerea interesului. Cu cît vor fi mai mult obiecte în spațiu, cu atît mai ușor va fi de descris acel spațiu, deci mai determinat. Aceasta în sens relativ, căci în mod absolut un spațiu umplut cu o infinitate de obiecte este întrutotul similar unui spațiu vid, obiectele din spațiu neputînd servi prin numărul lor unei determinări precise. Situația este prezentă mai ales în romanele sau piesele contemporane care ilustrează fenomenul de reificare a universului : Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget sau Eugen Ionescu fiind autorii care le pot semna.

Care sînt posibilitățile de situare a unei conștiințe în spațiu ? Mai întîi ipostaza spațiului uman, creat de ea după propriul interes sau capriciu ; apoi, spațiul la organizarea căruia omul nu a participat cu nimic și în care el însuși poate fi considerat ca un obiect al unei conștiințe care indică. Și în cazul spațiului stăpînit și al celui stăpîn, al celui propus și al celui impus, conștiința este principiul central care se cunoaște pe sine prin exteriorizare relativă sau absolută, în raport cu obiecte care devin ale sale. „În lumea materială, scrie Hegel, corpul central este acela care e gen, dar e universalitate individuală a diferitelor obiecte și a procesului lor mecanic. Neesențiale corpuri singulare se comportă unul față de altul ciocnindu-se și exercitînd presiune ; un astfel de raport nu are loc între corpul central și obiectele al căror centru este el, deoarece exterioritatea lor nu mai constituie determinația lor fundamentală. Identitatea lor cu corpul central e deci, din contra, repausul, anume

Scanned with OKEN Scanner

ființa lor în centrul lor ; această unitate este conceptul lor care e-în-sine-și-pentru-sine. Ea rămîne, totuși, numai un *trebuie să fie*, fiindcă în același timp încă afirmata exterioritate a obiectelor nu corespunde acestei unități". Caracterul principiului central este la rîndul lui prin urmare ipotetic, pentru că fiecare obiect poate constitui un principiu central. În literatură, atît principiul central cît și obiectele de spațializare sînt mai ales convenții, uneori analogice, mai ales cînd relația spațială este nedeterminată.

Spațiul itinerant poate fi nedeterminat în măsura în care obiectul indicat nu există decît ipotetic sau invers, cînd individul nu și-a propus nici un obiect de finalizat. Prima serie de posibilități sînt specifice romantismului care exaltă idealuri absolute și intangibile, a căror unică formă de existență este una semantică și niciodată obiectuală, perceptibilă. Heinrich von Ofterdingen căutînd Floarea albastră parcurge un spațiu itinerant nedeterminat ; de asemenea Emirul din *Noaptea de Decembric* de Al. Macedonski către Mecca sa. În poemul *Eldorado*, E. A. Poe propune un cavaler căutînd zadarnic o viață întreagă un Eldorado ; un pelerin interogat de cavalerul epuizat va indica astfel locul unde se află acel Eldorado : „Peste Munții Lunei, / Dincolo de fundul, / Marii Văi a Umbrei, un drum dezolat, / Mereu galopează" (trad. de Emil Gulian). Dar indicația este total inutilizabilă în precizia ei ; mai simplu, Macedonski își situase personajul într-un pustiu, loc ideal al nedeterminării liniare și plane. Într-o situație similară se află personajele Joseph K. din *Procesul* și măsurătorul K. din *Castelul* de Franz Kafka, deosebirea constînd în faptul că ei nu-și impun un obiect spre finalizare, ci li se impun asemenea obiecte care sînt nedeterminări metaforice eleatice : găsirea judecătorului suprem, ajungerea la

Scanned with OKEN Scanner

castel. Cealaltă categorie de nedeterminări liniare, a personajelor care nu și-au propus și nici nu au fost supuse unei indicații, presupune existența unui context fără posibilitatea de a servi obiecte ferme de referință pentru personaje care nu stăpînesc spațiul, dar sînt stăpînite de el. Mijlocul cel mai obișnuit de marcare a acestei situații o oferă războiul văzut în manieră modernă, nu printr-un cogito totalizator și ubicuizant, ci prin individul integrat în dezordine : Fabrice del Dongo în *Mînăstirea din Parma,* Ștefan Gheorghidiu în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* personajele lui Claude Simon din *La route des Flandres,* de asemenea unii reprezentanți ai tipului modern de picaro dotat cu sensuri metafizice : Molloy și Jacques Moran din *Molloy,* Pim sau Bom din *Cum este,* ambele romane de Samuel Beckett. Spațiul liniar nedeterminat este prin excelență specific modului de gîndire eleatic ; forma sa nu este neapărat rectangulară ; de obicei reprezentarea ideală a nedeterminării filiforme este bucla sau labirintul, complex absolut care include toate tipurile de structuri circulare nedeterminate, a cărui realizare în absolut poate aduce și imaginea unui spațiu bidimensional nedeterminat, în măsura în care toate punctele de interstițiu sînt parcurse.

Alte spații nedeterminate pot fi gîndite ca ipostaze punctuale sau tridimensionale, în orice caz fără un sistem de coordonare : ca ipoteze de circumstanțializare ele se pot afla nicăieri și oriunde, nicăieri sau oriunde. Este spațiul utopiilor, al miturilor, al basmelor. Pentru a ajunge într-o țară utopică trebuie trecute lanțuri de munți inaccesibili sau traversate oceane, trebuie să se ajungă pe alte planete sau să se străbată păduri de nestrăbătut ca Făt-Frumos din *Tinerețe fără bătrînețe,* care dorește să ajungă la paradisul zînelor. O primă ne-

Scanned with OKEN Scanner

determinare este dată de faptul că personajele ajung din întîmplare într-un spaţiu utopic căruia nu-i cunosc coordonatele dinainte, ignorate de altfel şi după părăsirea spaţiului utopic. Canalele de comunicare rămîn închise între lumi la Swift, Voltaire, Butler, Huxley. Spaţii nedeterminate similare aduce proza romantică sau fantastică : grădina lui Aladin, grădina lui Alain Fournier din *Les Grands Meaulnes*, grădina lui H. Wells din povestirea *Poarta*, unele spaţii fantastice din nuvelele unor W. Tieck, E. T. A. Hoffmann etc. Nedeterminarea are în aceste cazuri o funcţie esenţială : aceea de a afirma incompatibilitatea unor asemenea structuri morale, sociale, materiale ipotetice cu o realitate precis circumstanţializată, deci caracterul lor ideal sau idealizant.

Dar se poate lua în consideraţie şi situaţia inversă, cînd nedeterminarea vizează universalitatea unor situaţii umane care se pot consuma oricînd şi oriunde. Un astfel de spaţiu este cel denumit prin motivul *Theatrum Mundi*. Ciprul, Veneţia, castelul Elsinore, Boemia sau Iliria lui Shakespeare sînt tot atîtea convenţii care nu au nici o legătură cu realitatea unor spaţii care poartă aceste nume, observă Jan Kott ; situaţia este identică în spaţiul de desfăşurare al unor piese politice de J. P. Sartre sau A. Camus şi, în genere, în teatrul mitologizant contemporan. Alte nedeterminări nuanţate apar în literatura populară sau cea cultă de inspiraţie populară. *Meşterul Manole* de Lucian Blaga este un poem dramatic temporalizat într-un „timp mitic românesc“ şi are ca spaţiu de desfăşurare unul indicat prin formula laconică „Pe Argeş în sus“ ; în acelaşi fel, *Mioriţa* este localizată „Pe-un picioar de plai, pe-o gură de rai“, nuanţa etnografică situînd nedeterminarea în interiorul unui spaţiu dat care este în exterior plasabil pe relative coordonate. Formulele de indicare a ţărilor în basmele

Scanned with OKEN Scanner

populare sînt de asemenea specifice nedeterminării : peste nouă mări și țări, acolo unde a înțărcat dracul iapa etc.

Dincolo de relațiile propriu-zise dintre indicat și indicator care dau ideea de spațiu, se poate imagina spațiul prin el însuși, ca haos, ca vid nondimensionat și în același timp indefinit sau infinit dimensionat. La rîndul lor indicatorii pot fi priviți ca interiorități indefinite și nondimensionate : este situația cînd fiecare dintre termeni își este propriul său obiect de indicat, spațiul luînd forma absolută a punctului sau haosului. Localizarea principiilor absolute se face de obicei prin nedeterminări și metafore specifice, ele însele forme ale nedeterminării. Cînd principiile absolute sînt limitate metaforic, deci indicate prin nume, ele trebuie și dispuse într-un spațiu care este cu necesitate nedeterminat. Situația este ilustrată de cele mai multe ipoteze cosmogonice, științifice sau religioase. Pentru viziunea brahmană ideația divină se află într-un punct din care se zărește simultan toate punctele universului : pentru acest punct nedeterminat nu există în consecință direcție, succesiune, spațiu, timp dar pentru un obiect aflat sub perspectiva principiului central, acesta apare numai într-o anumită porțiune a sa, căci el nu este la rîndu-i principiu central. În acest caz nedeterminarea este dublă prin fiecare dintre termenii ei și gradul ei este cu atît mai mare cu cît conștiința obiectului este mai depărtată de principiul central. Caracterul central nu este însă unul de percepție geometrică, ci extatică, centrul aflîndu-se pretutindeni. Un asemenea principiu absolut e dorit într-un mod palpabil de Tudor Arghezi într-un celebru poem.

Principiul central luat ca interioritate este un haos, un neant, căci el este el și dincolo de el nu se află nimic. Brahma poate dormi, dar locul unde doarme el este ne-

Scanned with OKEN Scanner

determinat, ca și însăși ființa lui ; cînd maharșii se apropie de înțeleptul legislator Manu, acesta... „ședea cu gîndul îndreptat spre un singur lucru“ și orice situație în funcție de termenii exteriori este exclusă. Spațiul fără indicatori este de obicei spațiul primordial sau haosul materialist. „Lumea văzută era un întuneric, neînțeleasă, fără însușiri deosebitoare, neputînd fi cunoscută cu mintea, nici descoperită, părînd cu desăvîrșire adormită“ afirmă cel de-al cincilea verset din *Cartea Legii lui Manu* ; în aceeași formă este prezentat haosul originar în *Scrisoarea întîi* de Mihai Eminescu : „La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă, / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință, / Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns... / Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns / Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă, / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă / Căci era un întuneric ca o mare fără rază, / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază“. Principiile absolute sînt indicate prin cuvinte care sînt aproximații ; localizarea se face prin metafore de asemenea aproximative. În *Mon Faust*, Paul Valéry își duce personajul într-o țară absolută a zînelor unde se ajunge după o escaladare alpinistă sfîrșită printr-o prăbușire într-un abis avînd totuși un fund care seamănă în același timp cu o cavernă, un templu, o pădure pietrificată și un fund de mare : locului nu i se pot stabili nici coordonatele și cu atît mai puțin identitatea. În același spirit, Lucian Blaga reia ideea monadelor în poemul *Perspectivă*, deosebit de interesant sub aspectul nedeterminării : „Noapte. Subt sfere, subt marile, / monadele dorm. / Lumi comprimate, / lacrimi fără de sunet în spațiu, / monadele dorm. / Mișcarea lor — lauda somnului“. Dacă la Valéry locul de staționare al absolutului este oarecum concretizat prin sugestii analogice topogra-

Scanned with OKEN Scanner

fice, la Blaga se observă preferința pentru determinarea prin animizarea unor abstracțiuni. Raportul dintre contingent și transcendent este imposibil de precizat sub aspect dimensional. Raportarea vizuală este prin noapte impracticabilă ; „lacrimi fără de sunet în spațiu", monadele se refuză și sub aspect de determinare auditivă. Apoi, există „sfere" sub care monadele dorm : dar care este semnificația acestui „subt" pornind chiar numai de la faptul că în raport cu o sferă un punct nu se poate decît în mod convențional să fie dispus *sub ?* În sfîrșit titlul, care oferă al treilea termen poate aduce un plus de precizare : există un centru de perspectivă din care se poate observa dispunerea monadelor față de sfere. Dar cui îi aparține această perspectivă ? Totul este nedeterminat, atît indicația cît și indicatorul și indicatul și Blaga concepe aici probabil una din cele mai complicate nedeterminări posibile.

Merită să fie reținută insistența familiei sinonimice „noapte" în nedeterminarea spațială în toate exemplele date pînă acum. Spațiul este în primul rînd vizualizat : absența luminii asigură principala posibilitate de nedeterminare spațială, remarcată de Novalis în *Imnuri către noapte :* „O durată limitată este cuvenită luminii, dar domnia nopții scapă timpului și spațiului". Prezentă și la Eminescu, care o reia din gîndirea romantică germană ca formă analogică a haosului, noaptea poate fi întîlnită și la Dante care afirmă : „I'venni in loco d'ogni luce muto". Dar, potrivit dialecticii afirmării acelorași lucruri prin contrarii, se poate ca nedeterminarea să se realizeze prin metafora luminii absolute, negație a beznei pure și chiar prin aceasta, formă de nedeterminare pură. Dante nu-și poate vedea Creatorul din cauza unei lumini orbitoare care-i anulează posibilitatea de a-și situa obiectul sau pe aceea ca acesta să i se indice. În

Scanned with OKEN Scanner

Luceafărul lui Eminescu, spațiul eventualului demiurg este de asemenea o lumină nedeterminată ; Samuel Beckett își situează piesele și *Imaginația moartă imaginează-ți*, microroman de două pagini, scăldate într-o lumină puternică, egală, goală, venind de pretutindeni.

O altă situație nedeterminată este descrisă de Goethe în *Faust*, partea a doua, cînd aduce imaginea „mumelor", ficțiune pentru care găsise sugestii în Platon și Plutarch. Mefistofel descrie astfel locul unde se află mumele, prototipuri ale ființelor și lucrurilor : „În singurătate peste fire / Sălășluiesc sublime, undeva, zeițe. / În preajma lor — nici timp, nici loc. / De ele să vorbim, de-am vrea, / Ne-ar încerca nedumerire". Faust dorește să afle drumul către ele și indicațiile sînt ale nedeterminării pure : „Drumul ? Nu-i nici unul ! / Sau dacă vrei un drum pe unde nu-i cutreier, / Nici praguri nu-s. Un drum în nedorință, / Spre ceea ce nu este de rîvnit ! / Ești gata să pornești încă-n ființă ? Zăvoare nu-s de tras, nici de deschis lăcate. / Singurătăți vuind te bîntuie prin creier. / Știi tu ce-nseamnă o pustiu-singurătate ?" Și apoi : „Nimic însă nu vezi în golul gol de totdeauna / N-ai auzi nici pasul unde-alergi, / și n-ai găsi nici un temei să stai, să mergi" (trad. de Lucian Blaga). „Pustiu-singurătatea" este spațiul în care conștiința nu are nimic de indicat sau de reperat : absența opoziției semnifică absența propriei conștiințe de sine, moartea. Reperele dau limitele care figurează formele : singurătatea absolută este absența „temeiurilor", a limitelor. După cum se va putea observa, aspațialitatea acestor prezențe este fixată prin propoziții care conțin informații negîndu-se reciproc și situîndu-se în același timp într-un raport de complementaritate. Un punct, un loc din spațiu către care nu se merge nici prin spațiu și nici în timp nu poate fi descris și Goethe îl părăsește de aceea pe Faust

Scanned with OKEN Scanner

în momentul cînd acesta pleacă spre mume și-l preia în clipa întoarcerii, canalele de comunicare nefiind indicate. Se poate imagina și situația în care lipsește chiar numele convențional care să indice spațiul imaginar, nedeterminarea atingînd totuși culmea claritățiii. Hyperion din *Luceafărul* se îndreaptă către tatăl său, ocazie pentru poet de a descrie o călătorie ale cărei repere sînt abstracțiuni indicate analogic : „Porni luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe / Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe. / Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele. / Părea un fulger neîntrerupt / Rătăcitor prin ele. / Și din a haosului văi, / Jur împrejur de sine / Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi, / Cum izvorau lumină / Cum izvorînd îl înconjor / Ca niște mări, de-a naltul... / El zboară, gînd purtat de dor, / Pîn-piere totul, totul ; / Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște / Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe / E un adînc asemene / Uitării celei oarbe". Spațiul parcurs este nedeterminat chiar în sens quadridimensional : cerurile de stele identice deasupra și dedesubt cuplate cu ideea de metacronie sugerată de metafora fulgerului neîntrerupt. Nedeterminarea prin identitatea punctelor de referință coincidente prin dispunerea quadridimensională este însă depășită prin descinderea într-un loc unde nimic nu mai există, în care se intră, altfel spus, în însăși interioritatea goală. Localizarea tatălui devine o problemă insolubilă și ca interioritate și ca exterioritate. El permite un contact identic metaforizat prin reducerea exclusivă la prezența vocală, care poate fi o voce interioară. Principiul central se confundă cu principiul creator ; „... în interiorul fenomenului, scrie Hegel, intelectul nu găsește... decît fenomenul însuși, dar nu în felul în care fenomenul este ca joc al forțe-

Scanned with OKEN Scanner

lor, ci acel joc al forţelor în momentele sale absolut-universale şi în mişcarea acestor momente ; şi că de fapt intelectul face doar experienţa *lui însuşi*. Ridicată deasupra percepţiei, conştiinţa se prezintă legată cu suprasensibilul prin termenul mediu al fenomenului, prin care ea priveşte în acest fond al lucrurilor. Cei doi extremi, unul al purului interior, celălalt al interiorului care priveşte în acest interior, coincid acum şi, aşa cum ei au dispărut ca extremi, tot astfel a dispărut şi termenul mediu ca fiind altceva decît ei". Imaginile spiritului sînt aşadar încercări de determinare ale spiritului prin termenii medii care sînt analogiile. Nedeterminarea spaţială provine în primul rînd din reducţia relaţiei spaţiale la cei doi termeni fundamentali prin eliminarea termenului mediu sau absorbirea lui. Atunci cînd Eul şi Noneul coincid, se inversează raportul conştiinţă-obiectul conştiinţei, căci obiectul este de fapt conştiinţa conştiinţei, nedeterminare dublă în măsura în care conştiinţa nu se poate spaţializa prin ea însăşi. Un principiu suprem este atunci nedeterminat pentru că el este cea mai superficială clasă, clasa goală. O nedeterminare de acest fel este prezentă în poemul dramatic *Învierea* de Lucian Blaga, la care există următoarea indicaţie de circumstanţializare : „Acţiunea se petrece în afară de loc şi de timp".

Spaţiile nedeterminate sînt aşadar creaţii ale conştiinţei care se tatonează şi care-şi propune obiecte neindentificabile semnalate analogic. Ele sînt refuzate de manifestările pozitivismului şi un Rastignac sau Dinu Păturică nu pot fi imaginaţi evoluînd în spaţii nedeterminate, căci spaţiul constituie pentru ei acte de figurare geometrică a voinţei. Dacă grandoarea şi servitutea umană constă în esenţă în existenţa sa spaţială, iar

Scanned with OKEN Scanner

drama ei în imposibilitatea de a evada din determinarea spațială, atunci modurile spațiale nedeterminate sînt cele mai frumoase incertitudini pe care conștiința umană le poate exprima asupra lumii și asupra ei însăși.

TITLURI. Parcurgeți prospectul anual al unei edituri oarecare ; citiți o listă bibliografică sau un index oarecare : lista operelor unui autor mai mult sau mai puțin cunoscut ; în sfîrșit, citiți titlurile volumelor din biblioteca personală, și, dacă aveți răbdare, fișierul unei biblioteci publice oarecare. Așadar, mii, zeci de mii, milioane și zeci de miliarde de titluri — probabil mai multe titluri decît oameni ; un ocean, o avalanșă, un haos care dezarmează prin imposibilitatea cuprinderii și sistematizării.

Căci, există oare în această infinită aglomerare vreo posibilitate de clasificare, vreun punct de reper, vreo ordine ascunsă în spatele aparenței aleatorice ? Există linii directoare, capete de serie, titluri arhetip și titluri variantă ? Volumul fundamental al lui Eminescu se numește POEZII ; Gheorghe Tomozei are un volum intitulat POEZII ; Lucian Blaga are un volum intitulat POEZII ; Eugen Frunză și-a intitulat unul sau mai multe dintre volume prin POEZII. Volumul care l-a făcut celebru pe La Fontaine este cel intitulat FABULE ca și cel publicat de Vasile Militaru acum cîteva decenii la Editura Cugetarea. Așadar, nici o ordine, nici o posibilitate de discernămînt a unei valori prin titlul pe care cartea îl poartă : munți se numesc și Carpații sau Himalaya, dar și dealurile Ungariei sau Portugaliei și totuși, n-ar putea fi degajate în aceste condiții, unele linii directoare prin metode statistice și analize structuraliste sau fenomenologice ? Iată întrebări care n-au primit răs-

Scanned with OKEN Scanner

puns, de fapt întrebări care, după cunoștința noastră nici măcar nu au fost puse cu seriozitate.

Dar ce este în fond, un titlu ? O etichetă pusă pe un obiect care este opera ? O prelungire a ei ? O protuberanță ? Un echivalent sau o negație ? O aluzie la conținut ? O anticipare ? Un rezumat, o concluzie ? Toate acestea și încă multe altele ?

Să definim pe rînd, proprietățile titlului, pornind de la poziția sa în cadrul operei. O constatare banală, dar foarte necesară, este aceea că nu există opere fără titlu. Dacă există opere fără autori, cărți fără titlu nu se pot imagina. Cunoaștem acele situații, de cărți care, rămînînd posterității ca fragmente anonime, nu au propriu-zis titlu : dar ele au fost rapid botezate pentru a fi identificate și indicate. A aplica unei cărți denumirea de „Fără titlu“ înseamnă de fapt a-i acorda un titlu. O carte fără titlu este una care nu există, așa cum un obiect fără nume este un obiect inexistent. Un titlu poate fi modificat, parafrazat, rezumat, amputat, eufemizat, tautologizat, substituit, dar el nu poate fi suprimat. Orice carte se recunoaște prin titlu printr-o definiție de existență așa cum apare la Bertrand Russell : cartea „este aceea care poartă titlul...“ Un titlu are atunci cîteva funcții fundamentale care sînt : a desemna, a indica, a semnifica. Dintr-un anumit punct de vedere, el este ceea ce este numele propriu pentru un individ ; putem cunoaște un individ prin nume, prin actele sale ; conjugăm apoi actele sale cu numele, indicîndu-le pe unele prin celelalte. TITULUS : adică, 1. Titlu, inscripție ; 2. afiș, anunț ; 3. titlu de onoare ; 4. onoare, glorie ; 5. indiciu, semn, pretext. Dar un titlu se deosebește de un nume propriu, în măsura în care el se referă, cel puțin teoretic, la un unicat, în măsura în care el este nu un semn arbitrar și fără valoare de semnifica-

Scanned with OKEN Scanner

ție, ci o parte organică a operei, avînd chiar prin această calitate, o funcție semnificativă. Pot exista însă și unele limitări ale titlului care țin de chiar condiția sa : orice titlu are un sens, dar el nu are încă și o semnificație, semnificația apărînd numai prin confruntarea generată de lectura cărții. Cartea este un unicat prin titlu, prin textul propriu-zis, dar mai ales prin structura binară constituită din titlu și operă, din relațiile care se stabilesc între ele : cartea ca obiect, ca ființă, ca unicat, numai așa se poate defini. Din acest moment, titlul s-ar putea afirma că nu mai are nici o importanță : din momentul în care am citit volumul de POEZII de Lucian Blaga, distincția se va face net de volumele la fel numite de către Tomozei sau Frunză. Situația aceasta ilustrează una dintre extremele între care variază posibilitatea de existență a titlului, aceea de totală inutilitate a lui ; nu trebuie uitat însă că există și cealaltă extremă, aceea a titlului indispensabil în explicarea operei. Să ne imaginăm că PROCESUL are loc în realitate, că Joseph K. are realmente o vină ; să ne imaginăm că există realmente CASTELUL și că, dacă măsurătorul K. nu ajunge la el, este o problemă care-l privește personal : atunci *Procesul* nu ar mai avea decît semnificații curente, de etichetare, de desemnare a unui fapt oarecare, că la fel, *Castelul* ar fi o carte incoerentă și inutilă. Dar procesul nu există în realitate decît ca o ficțiune, castelul de asemeni : titlul capătă semnificații simbolice, obiectul, starea, pe care o indică primește o poziție privilegiată, o poziție cheie, fără de care cartea nu se poate explica. Un exemplu și mai clar oferă romanul ULYSSE de James Joyce. Romanul relatează, după cum se știe, o zi din viața unui evreu dublinez ; cartea este divizată în douăsprezece capitole care narează întîmplările zilei. Nicăieri în afară de titlu nu se

Scanned with OKEN Scanner

amintește de personajul mitologic și dacă romanul nu ar purta acest titlu, legătura dintre Leopold Bloom și Ulysse ar fi imposibilă și neavenită. Dar așa, romanul devine o odisee, cele douăsprezece capitole devin douăsprezece cînturi, Leopold Bloom devine Ulysse... Un exemplu asemănător poate fi oferit de romanul ÎN ABSENȚA STĂPÎNILOR de N. Breban. Un titlu aparent disjunctiv față de cele patru secțiuni din care este constituită cartea, secțiuni care nu au absolut nici o legătură, nici o comunicare între ele, decît aceea care este titlul. Titlul devine un punct nodal, un nod de circulație, pentru patru vehicule fără nici o apartenență unul față de celălalt, dar care tocmai prin condiția în care sînt situate, aceea de a fi reunite sub forța unui termen centralizator, obțin o stranie comuniune. Există și cazuri, evident, de titluri indiferente, care desemnează colecții, culegeri de piese disparate care nu pot fi omogenizate prin titlu și transformate în totalități cu formă specifică ; titlurile de acest tip nu se deosebesc de acelea ale unei cărți de telefon, al unui WHO'S WHO ?, sau a unui titlu de emisiune radiofonică în cadrul căreia piese diferite pot fi grupate sub titluri diferite, aceleași piese sub titluri diferite etc. Este titlul de tipul POVESTIRI, IL NOVELLINO etc., ba chiar și al unor titluri fără valoare generică. De cele mai multe ori, titlul care centralizează, care determină sensul romanului, este un simbol, o metaforă, denumirea unui supraper-sonaj al cărui loc este neapărat titlul romanului.

Titlul corespunde deci unei *funcții*, care este funcția conativă. Titlul este semnul prin care autorul se face prezent pentru început, cititorului. Titlul are automat un caracter imperativ, și implicit o valoare autonomă, în afară de aceea care-l racordează cărții. Ca orice semn transmis într-o formă imperativă, el are particularitatea că nu poate fi pus la îndoială, potrivit principiului auten-

Scanned with OKEN Scanner

ticității, decît după lectură. Atîta vreme cît cartea nu este cunoscută, titlul însuși rămîne un necunoscut într-o ecuație cu două necunoscute. RĂZBOI ȘI PACE, ROCAMBOLE, MAIDANUL CU DRAGOSTE sînt titluri egale ca semnificație luate în ele însele, din punct de vedere al existenței unui sens și al unei informații pe care o conțin : ele nu spun nimic despre carte și valoarea ei. Aceasta poate dovedi deocamdată că nu există titluri fără opere, așa cum se poate afirma că nu există opere fără titluri. Dar se poate preciza că oricînd, după lectură, reactualizarea unui titlu va declanșa reactualizarea operei și a sentimentelor pe care le-am încercat pentru ea.

Raportul normal dintre titlu și operă ar trebui să fie unul de apartenență reciprocă, de complementaritate. Aceasta teoretic, deoarece posibilitățile complementarității merg de la zero la plus sau minus infinit. Titlul este atunci un individ care aparține nu unei clase, ci unui sistem, asociat cu un alt individ care este textul propriu-zis. El nu este atît de precis încît să echivaleze opera în formă și mesaj, și nici nu are de fapt acest rol : rolul său este să *indice*, să *sugereze*, să *desemneze*. Și această posibilitate a indicării prin sugestie este marele apanaj al unui abil scriitor. Dăm numai două exemple care să ilustreze posibilitatea de acomodare și armonizare reciprocă a unui titlu cu o operă, de sugerare a unui conținut, înainte ca opera să fie deschisă, și care nu va fi anulat de lectura operei pe care a prevăzut-o în structura și modalitatea ei.

Unul este HRONICUL ȘI CÎNTECUL VÎRSTELOR de Lucian Blaga. Să descompunem elementele din care este format acest titlu, și să urmărim relațiile care se stabilesc între ele. Un hronic este un document scris în care sînt cuprinse informații exacte, consemnate evenimente într-o succesiune cronologică, convențională ; hronicul semnifică

Scanned with OKEN Scanner

măsurarea exterioară, mecanică, actul social, o măsurare care se bazează pe jaloane și segmente de realitate, între jaloane nefiind decît vidul, nimicul. „La anul 1489 domnul a pornit către... La anul 1490 a ajuns la...". Ce se întîmplă între aceste date ? Nimic. Între aceste date ființa nu există. Dar ființa nu este o succesiune de segmente marcate numai de fapte exterioare, ci o continuitate interioară — o devenire. Un cîntec atunci, o devenire fără sfîrșit, un fir care se toarce pe sine însuși. Un cîntec este o melodie, adică o succesiune nesegmentabilă, nediscernabilă prin fragmentare. Atît hronicul cît și cîntecul reprezintă deci două laturi ale personalității umane : hronicul este omul obiectiv, exterior, social, iar cîntecul e devenirea interioară, explicată eventual bergsonist. Ambele componente explică vîrstele, *Vîrstele* și nu viața sau vîrsta ; omul e ca în scara vîrstelor din mitologia populară, o succesiune de roluri, de ipostaze, ca orice fenomen cosmic. *Hronicul și cîntecul vîrstelor* este atunci unul din cele mai rafinate titluri pentru a denumi complexitatea armonioasă a ființei și unul din cele mai complete titluri pentru o operă memorialistică.

Un alt titlu de rafinament care ar putea fi amintit, este acela al unei nuvele de mai mari dimensiuni scrisă de D. R. Popescu : DUIOS ANASTASIA TRECEA. Așadar, *Duios Anastasia trecea*, și nu : Duios trecea Anastasia ; Trecea Anastasia duios ; Trecea duios Anastasia ; Anastasia duios trecea ; sau Anastasia trecea duios. *Duios* și nu duioasă, cum ar fi normal, potrivit regulilor Gramaticii Academiei, volumul doi, complementul circumstanțial de mod și nu elementul predicativ suplimentar care să aparțină simultan, prin acord, subiectului și predicatului. *Trecea* și nu : trecuse, trecu sau a trecut, verbul la imperfect și nu la o altă formă a trecutului.

Scanned with OKEN Scanner

Anastasia și nu alt nume, Maria, Ana sau Eva, bunăoară. Aceste lucruri trebuie reamintite nu din pedantism, ci pentru că dacă vom confrunta toate posibilitățile de combinație ale celor trei cuvinte, paradigmele formelor, vom înțelege pentru ce unele au fost preferate altora. Topica pentru care prozatorul a optat conține maximum de nedeterminare : dezacordul elementelor, ciocnirea dintre ele creează o certă tensiune, insuficiența informației pe care o transmite asupra conținutului cărții excită și hrănește curiozitatea fără a o satisface. Valorile verbului la imperfect sînt cunoscute. Proust, cel mai mare producător de imperfect de după Flaubert, scria în *Pastiches et mélanges* : „Mărturisesc că o anumită utilizare a imperfectului indicativ — a acestui timp care ne prezintă viața ca pe ceva în același timp efemer și pasiv, care, în momentul chiar cînd ne evocă acțiunile le face și iluzorii și le aneantizează în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității — a rămas pentru mine un izvor nesecat de triste misterioase". Așadar, Anastasia trecea, dar trecea duios. Presupunem o eliziune, un determinant absent cu care determinatul s-ar fi acomodat : absența lui a apropiat determinatul de cele două părți de propoziție principale. Dar procedeul este deosebit de frecventat în vorbirea infraliterară, consolidat fiind de romanța lăutărească. Titlul pare a fi chiar acela al unei romanțe, primul ei vers pe care-l auzi parcă emis de un gramofon sau o flașnetă la un colț de stradă părăsită. Apoi numele : Anastasia. Ce putea fi mai lung, mai expresiv provincial desuet, monoton autohton decît Anastasia ?

Atunci : o tristețe misterioasă prin imperfect, desuetudine prin numele propriu, ambele intrate în conflict cu determinarea. Va ieși victorioasă voioșia ? Nicidecum. Ea va fi contaminată de grupul de termeni căruia-i aparține. Atunci : o tristețe derizorie, o voioșie resemnată, un fata-

Scanned with OKEN Scanner

lism funciar feminin, care anticipă narațiunea fără să spună nimic, pentru că anticipă numai semnul afectiv sub care a fost scrisă și nu substanța narativă. Rafinamentul unui titlu este întîlnit aici în plenitudinea sa. Dacă veți citi cartea vă veți putea convinge.

Dar să trecem după această prezentare generală a condiției titlului, după jalonarea extremelor sale, la descrierea principalelor tipuri de titluri de mare circulație.

TITLURILE TERMEN. Cei vechi spuneau prin titlu exact ceea ce conțineau cărțile lor. Titlul este pentru operă un servitor supus, care nu se situează niciodată în contradicție cu opera, pe care nu o aproximează și nu o ambiguizează — cu care nu se află niciodată în conflict. Titlurile sînt atunci etichete la un conținut, ba chiar o noțiune care urmează să fie exemplificată, descrisă, uneori cu mijloace pozitiviste, dacă putem considera pozitivismul nu o doctrină situată într-un timp istoric, ci o atitudine eternă de situare a omului față de realitate. *Caracterele* lui Teofrast poartă titluri ca : PREFĂCUTUL, LINGUȘITORUL, FLECARUL, GROSOLANUL, AMABILUL, NEOBRĂZATUL, GURALIVUL, NĂSCOCITORUL DE ȘTIRI etc. ; piesele respective fiind de fapt niște fișe abstracte care conțin indicații, proprietățile tipului respectiv. Titluri mănușă, titluri cu care ni se oferă o cantitate de informație maximă asupra conținutului, gradul de predictibilitate al acestuia fiind desigur, maxim. Supunerea la obiect este o supremă candoare, o obligație pentru cei vechi care sînt de fapt și cei care au inventat titlurile. De cele mai multe ori ele anunță în comedia greacă comicul profesional.

Categoria de titluri care corespund exact conținutului e, ca de altfel toate categoriile descrise, o posibilitate eternă actualizabilă oricînd. Ea se păstrează și astăzi. Ar fi desigur păcat și chiar imposibil, ca un roman care re-

Scanned with OKEN Scanner

latează avatarurile omului invizibil, să nu se numească OMUL INVIZIBIL.

TITLURILE CLASĂ. Un titlu-termen se referă la individualitate, chiar dacă această individualitate este o abstracţiune. Titlul clasă defineşte ansamblul de termeni, colecţia de obiecte omogenizate prin note comune. Titlul-termen indică prototipul ; titlul-clasă, masa tipurilor reductibile. Diferenţierea termenului de clasă este dintre cele mai simple, criteriul fiind de natură morfologică : un termen se află cu exclusivitate la singular, clasa la plural. Criteriile de selecţie pentru organizarea unei clase pot fi între cele mai diferite : sociale de regulă, apoi morale, sociologice, profesionale, temperamentale, biologice, fiziologice : CAZACII, CRĂIŞORII, ŢĂRANII, GOLANII, EMIGRANŢII, PRECOCII, NEVINOVAŢII, SALTIMBANCII, MIZERABILII, ROBII, CUCERITORII. Într-o lungă perioadă a literaturii sovietice au fost frecventate cu asiduitate clasele profesionale şi sociologice. Au apărut romane care s-au numit INCENDIATORII, STUDENŢII, SOLDAŢII, INGINERII, GEOLOGII şi, destul de recent, COLEGII lui Vasili Axionov. Titlurile acestei categorii spun exact cît spun : cititorul nu e obligat să meargă mai departe cu imaginaţia, el ştie că va citi o carte de literatură specializată pe un spaţiu social, ca şi cum realitatea ar avea aspectul unei reţele de celule bine, distinct limitate. Nu e mai puţin interesant de observat că aproape fără excepţie, conflictele tuturor cărţilor cu astfel de titluri oferă un grad de stereotipie impresionant, care depăşeşte adeseori similitudinea apropiindu-se de identitate.

Explicaţia cea mai plauzibilă este tot de natură socială, aparţinînd mai precis sociologiei literaturii : aceste cărţi aparţin epocii eroice a orînduirii socialiste, cînd trebuia să demonstrăm pentru omenire şi noi înşine că

Scanned with OKEN Scanner

ideile noi au pătruns solid și identic în toate tipurile de grupuri sociale, fie ele stabile sau efemere.

Există desigur și cazuri cînd titlurile, în exact această formulare, nu se referă la spații pur sociale, cînd titlul indică moralistul sau este pur și simplu o metaforă tot pentru o clasă. Se încearcă atunci o depășire a gradului inferior de generalizare pe care-l oferă titlul sociologic. Atunci avem : FALSIFICATORII DE MONEDE de André Gide, INDIFERENȚII de Alberto Moravia, RISIPITORII de Marin Preda, MARTORII de Mircea Ciobanu.

TITLURILE ANTROPONOMASTICE. O mare parte din titlurile cărţilor conţin un nume propriu. În această situaţie, este mai mult decît probabil că numele este al personajului principal. În spatele acestei atenţii, vom putea degaja concepţia clasică asupra personalităţii umane : un individ se află în centrul cărţii, el este cel care ordonează universul, chiar și numai pentru simplul motiv că, în cadrul cărţii respective, orice personaj în afară de el, orice eveniment, orice cadru fixat, este legat de el, este decis de el, sau este prezentat din perspectiva lui.

Există o mare varietate de titluri onomastice, în funcţie de compoziţia lor, semnificaţiile distribuţiilor nume-prenume-determinat fiind reale, dar cu mare dificultate de disociat, întrucît diferenţele stilistice sînt foarte fine. Vom urmări sistemul titlurilor onomastice în toate articulaţiile lui, încercînd să extragem funcţiile fiecărei categorii. Pentru ușurarea întreprinderii noastre și pentru sistematizarea necesară, vom folosi cîteva simboluri :

Scanned with OKEN Scanner

A, B = nume

a, b = prenume pentru A, B

a′, b′ = determinant, poreclă etc.

Între aceşti termeni pot fi imaginate un număr de relaţii evidente în titlurile literare. Distribuţia lor în timp şi spaţiu variază, în funcţie de nenumăraţi factori, începînd cu cei estetici şi pînă la cei sociali. Vom consemna la locul lor aceste determinări.

Clasa A=a. Este probabil cea mai veche dintre clasele cunoscute. Titlurile ei aparţin cu deosebire mitologiei şi legendei, precum şi unor personaje pe care autorul le-a conceput în stil mitologic. În aceste cazuri este foarte dificil de afirmat dacă ne aflăm în prezenţa unui nume sau a unui prenume : probabil că sînt protonume, care acumulează ambele laturi ale numelui, ce se vor dezvolta ulterior. HAMLET, OEDIP, OTHELLO, MOLLOY, GARGANTUA, ELECTRA, FEDRA, ANDROMACA etc. sînt astfel de exemple. Sînt nume care condensează în ele o cantitate de informaţie extraordinară ; un roman sau o piesă dramatică purtînd un astfel de titlu, fără intenţii metaforice, nu mai are nevoie de nici un fel de precizare, cititorul cunoaşte exact care este conflictul cărţii. Un nume de natură mitologică este semnul lingvistic care indică o situaţie umană fundamentală ; iar atunci cînd acest nume aparţine unei opere literare, el nu poate fi decît un titlu a cărui receptare înseamnă de fapt, recunoaşterea operei înainte de a o parcurge. Clasa (A=a) este clasa titlurilor arhetip, de un grad maxim de abstractizare, spre care tind toate titlurile, pe măsură ce operele îşi consolidează poziţia în conştiinţa literaturii. Deplasarea accentului pe nume este caracteristică tuturor epocilor, dar mai ales celei în care trăim. Titlul unei tragedii

Scanned with OKEN Scanner

antice putea fi OEDIP REGE ; dar pentru timpurile ulterioare, a rămas pur și simplu OEDIP, formă pe care și editorii serioși o acceptă. Romanul lui Rebreanu se numește ION și așa rămîne în conștiința cititorului, deși el este Ion al Glanetașului. Precizările în cazul clasei mitologice sau pe cale de a deveni mitologică, sînt de obicei superflue : nu este important că Oedip îndeplinește și funcția de rege, iar Hamlet e prinț al Danemarcei.

Clasa A. Este o clasă care se apropie mult de clasa titlurilor înainte amintită. BECKETT sau HORDUBAL reprezintă exemple luate la întîmplare. Titlul acesta este încărcat cu o anumită uscăciune. El presupune existența unei anumite semnificații a numelui de familie, semnificație pe care personajul o aduce, o continuă, o consolidează. Titlul acestei clase cheamă și ideea de caracterologie prin relația de cauzalitate stabilită între individ și grupul social și biologic căruia îi aparține și care îi dictează în bună măsură, structura. Titlul presupune o anumită solemnitate, simțită destul de bine de cel care intră în contact cu el.

Clasa Aa, aA este fără îndoială cel mai răspîndit dintre tipurile de titluri onomastice, și care a căpătat o extindere cu totul excepțională în secolul trecut. Lucrul se explică prin faptul că secolul XIX a dus la perfecțiune ideea de personalitate prin cultul pozitivist al detaliului exact, local și localizabil, al fișei de identitate precisă, fără echivocuri literare, fără simbolistică. Individul este exclusiv el în literatură atît cît face și cît spune : autorul nu cheamă în sprijinul său ajutoarele mitologiei, ale legendei. Personajul său este un erou, un caracter, un temperament, un suflet, sau un caz : lui i se repartizează o carte, un volum și atunci este cum nu se poate mai firesc ca titlul cărții, care nu se ocupă nici de probleme, nici de teze, să cuprindă numele personaju-

Scanned with OKEN Scanner

lui. Evident, numele întreg : OLIVER TWIST, NICHOLAS NICKLEBY, DAVID COPPERFIELD, THÉRÈSE RAQUIN, MADELEINE FERAT, HENRY ESMOND, GERMINIE LACERTEUX, EUGÉNIE GRANDET, RENÉE MAUPERIN, TĂNASE SCATIU, JACQUES VINGTRAS etc. etc. Aici romancierul „realist" din secolul trecut se întîlnește cu autorul de romane istorice care, prin forța lucrurilor, era obligat să se ocupe de personalități : QUENTIN DURWARD, ROB ROY, GUY MANNERING, JAN ZIZKA, JAN HUS, ALEXANDRU LĂPUȘNEANU etc. Nu încape nici o îndoială că autorul de biografii contemporane a fost influențat de autorul de biografii istorice la toate nivelele operei, de la structura compozițională la titlul cărții. Balzac nu a tăgăduit niciodată influența pe care a avut-o asupra sa un prozator istoric cum este Walter Scott ; cît despre Zola sau frații Goncourt, viziunea „cazualistă" asupra societății îi duce firesc la intitularea cărții cu numele și pronumele personajului. O variantă a titlului aA este aceea cu prenumele diminutivat sau modificat într-o formă familiară : MOLL FLANDERS, NETOCIKA NEZVANOVA. Varianta arată un autor mai puțin solemn, mai familiar cu personajul său, mai afectiv, care poate fi eventual, mai puțin demn de stimă, atunci cînd nu e de compătimit. Clasa tinde de asemeni, prin operele de prestigiu către simplificare. Mult mai rare sînt situațiile Aa. Inventăm cîteva pentru a încerca să ne explicăm de ce nu se folosesc : GEORGESCU MARIN, RICHARD JEAN-PIERRE, PREJBEANU COSTICĂ etc. O asemenea dispunere a numelui și prenumelui este lipsită de virtuți eufonice și pentru acest motiv este lipsită de seriozitate sau este lipsită de virtuți eufonice pentru că e lipsită de seriozitate ; sau ambele situații sînt explicate prin faptul că inutilizarea posibilității a dus la inutilitatea ei. În literatură ca și în relați-

Scanned with OKEN Scanner

ile sociale, ne place să facem numai ce se face : tocmai de aceea, e probabil că un autor care ar folosi o asemenea formă, ar cîștiga imens acum. Ar fi un bun titlu mai ales pentru un autor posesor al unei atitudini ironice și demistificatoare.

Clasa a. Aparține și ea tuturor timpurilor, modelul fiind detectabil în clasa titlurilor mitologice de tipul ELECTRA, ANDROMACA, HECUBA etc. după care s-a construit tipul REBECCA, MARA, CARMEN, SALAMMBO, FRANCISCA, LINA, FANNY. El este, după cum se vede, mai ales repartizat personajelor feminine care au evident și un nume, dar care nu are nici o importanță în cazul femeii. Există și titluri masculine din această clasă, dar destul de rare, căci bărbații sînt mai ales purtătorii funcțiilor sociale. Dar se poate aminti de JEAN CRISTOPHE și poate de TAMANGO, care este numele unui sălbatic. O variantă este aceea și mai feminizată, a prenumelui diminutivat : LOLITA, ROBINSONKA. Se pot și aici presupune situații inedite, rar sau deloc utilizate, de titluri care să fie un prenume feminin și să se refere la un personaj masculin și invers ; după cum se pot imagina titluri cu nume de familie numai, care să se refere nu la bărbați, ci la femei : POPESCU bunăoară. Fantezia, sclerozată în acest domeniu de maximă importanță care este titlul, ar putea găsi prin înviorare, multe alte variante de mare succes. Ceea ce trebuie reținut, este faptul că un asemenea titlu-prenume, are o valoare de semn feminin, și poate atrage cititorii care sînt siguri că vor întîlni o poveste de dragoste lizibilă, eventual ușoară. Mai trebuie reținut că, la fel ca și în cazul numelui, personajul poate să posede și un nume (cum se întîmplă cu FRANCISCA lui N. Breban), sau nu : FANNY din romanul la modă acum un secol semnat de

Feydeau, este numai un prenume. Pentru demonstrația cazuistic-pozitivistă a adulterului, autorul nu avea nevoie de mai mult.

Clasa a' este deja una de o relativă ambiguitate, care poate varia de la un punct inferior corespunzînd unei stricte substituiri de personalitate cu fișă de identitate precisă, pînă la punctul superior care este acela al anulării totale a personalității concrete, titlul reprezentînd de fapt o clasă specială, aceea a caracterelor, tipurilor, arhetipurilor cercetată aparte. Aici ne interesează deocamdată numai prima dintre situații, sau mai precis, situațiile acelor cărți care se polarizează către primul dintre operatori. Tipul corespunde oricum, unei generalizări pe care titlul aA nu o posedă. Fenomenul este firesc, în măsura în care orice substituire de termeni pe baza unei similitudini oarecari, sporește gradul de generalitate. Individul apare în orice caz ca fiind integrat prin calificativ într-o clasă. În secolul trecut tipul poate să apară, deși nu tocmai frecvent. Un roman al lui Zola este CUCERITORUL și se referă la un caz foarte concret de arivism social.Cel mai adesea, titlul acesta apare ca supra sau subtitlu. CĂMĂTARUL poartă subtitlul GOBSECK ; trilogia lui Jules Vallès, JACQUES VINGTRAS are ca subtitluri de volume : COPILUL, BACALAUREATUL, RĂZVRĂTITUL, titlul citindu-se de fapt, logic, JACQUES VINGTRAS COPILUL etc. Prin L'ECORNIFLEUR de Jules Renard intrăm poate în categoria titlurilor despre care se poate afirma că reprezintă mai mult decît un substitut pentru nume, căci numele și personajul se subordonează unei clase tipologice. În secolul nostru, evoluția către dispariția personajului-titlu-nume este tot mai accentuată ; se revine la un fel de caracterologie, pe măsură ce anumite doctrine filozofice se consolidează. Ceea ce are importanță este

Scanned with OKEN Scanner

din nou clasa și nu individul, al cărui nume nu mai spune mare lucru și, pe care titlul îl refuză firesc. Ca odinioară la Teofrast, ca apoi la Molière, titlul unei cărți despre individ nu mai poate fi MEURSAULT ci STRĂINUL ; nu DIEDERICH HESSLING ci SUPUSUL, nu un nume oarecare ci CONDUCĂTORUL, PATRONUL, FINANCIARUL etc. Ceea ce dezbate o asemenea carte nu este cazul unui individ, ci o problemă. O serie similară este aceea a personajelor feminine : RUSOAICA, CIOCIARA, PĂPUȘA etc. Jocul titlurilor între nume și arhetip, marcat bine de istoria literară, ilustrează un perpetuu balans al omului între interesul pentru individ și preocuparea pentru problemele întregii condiții umane. Este de altfel sectorul cel mai bine călcat și bătătorit.

Clasele a'A și a'a cu variantele Aa' și aa', aduc unele nuanțări care pot fi esențiale. Personajul se bucură din partea autorului de unele calificative, de unele precizări: BIETUL IOANIDE, MICUȚA DORITT, MARELE GATSBY, MELMOTH RĂTĂCITORUL, CĂLIN NEBUNUL etc. Diferențierile de informație care se pot face între situațiile enumerate sînt de ordinul micronilor. În toate situațiile, are loc o restrîngere a posibilităților de a imagina conținutul cărții și caracterul personajului. Ne aflăm în același timp în fața unei tentative de caracterologizare, prin faptul că prin calificativ personajul sau numele este asociat unei clase de calități, defecte etc. JACQUES FATALISTUL este chiar un tip bine conturat, al cărui nume nu spune nimic pe lîngă calificativ, de care este pur și simplu atîrnat. La fel : THOMAS IMPOSTORUL, THOMAS OBSCURUL și toate celelalte care există sau care pot fi imaginate. Există o anumită forță de atracție a acestor titluri care rezidă tocmai din accentul pe care-l posedă calificativul, din ciocnirea sa

Scanned with OKEN Scanner

fertilă cu un nume fără nici o valoare semantică ; nu rareori calificativele presupun o viziune ironică, anihilînd propria lor existenţă.

Se poate de asemeni imagina clase ca aa′A ; a′aA ; Aaa′ ; Aa′a ; aAa′ a′Aa. Căutaţi singuri exemple sau dacă nu găsiţi, inventaţi-le. Apoi analizaţi-le şi cîntăriţi-le greutatea stilistică, care este de obicei invers proporţională cu frecvenţa alegerii lor în circulaţie curentă, scrisă sau orală. Cu cît ele vor fi mai puţin uzitate, cu atît mai mari sînt şansele ca ele să-şi învingă adversarii.

Procedeul anexării unui calificativ la nume, sau a numelui la un calificativ, a stat probabil la baza apariţiei numelor proprii compuse. Este greu de descoperit că MOŞ NICHIFOR COŢCARIUL este un prenume cu o poreclă şi cu un apelativ care precizează situaţia relaţiilor care se pot stabili cu el în funcţie de vîrstă.

CLASA GRUPURILOR ONOMASTICE. Orice asociaţie oferă un spor de informaţie pe care numai un singur termen nu l-ar putea aduce. Evident, un titlu perfect ar fi atunci, din această perspectivă, titlul care ar reproduce cuvînt cu cuvînt, textul unei cărţi. Deocamdată, această posibilitate nu poate fi ilustrată ca un exemplu. Dar, să aşteptăm. Ne interesează acum să ilustrăm ideea că un titlu care cuprinde o asociaţie onomastică aduce mai multe posibilităţi de a prevedea tema, subiectul cărţii, decît un titlu cu un singur nume propriu. În foarte multe dintre cazuri, afirmaţia poate fi susţinută ; celelalte foarte multe cazuri, pot fi trecute cu vederea considerîndu-le excepţii şi accidente, trecîndu-le adică între paranteze aşa cum procedează orice matematician sau fenomenolog cu acele elemente adiacente care nu servesc demonstraţiei, opunîndu-se ideii sau încurcînd claritatea lucrurilor.

Scanned with OKEN Scanner

Deci : un titlu grup onomastic ne poate da unele informaţii asupra schemei conflictuale, el poate sugera că ne aflăm în prezenţa unui motiv literar, a unui conflict etern de tip binar, ternar, cadrilat etc., într-o variantă circumstanţializată. Combinînd ca şi în celelalte cazuri, vom obţine următoarele posibilităţi tip de asociere : A + B ; aA + bB ; Aa + Bb ; Aaa′ + Bbb′ ; Aa′a + Bb′b ; etc. ; a + b ; b′aA + b′bB ; a`A ; b′B ; aa′ + bb′ ; Etc. etc...

Cele mai frecvente exemple pot fi date din categoriile A + B şi a + b : FROMONT ŞI RISLER, BOUVARD ŞI PÉCUCHET indică relaţii serioase de tip masculin, legături mai puţin complementare, cît asociative, dublete sau perechi. Soliditatea contractului poate că este sugerată şi de utilizarea numelor de familie. Ele pot aparţine desigur, ordinii burgheze, dar nu cu exclusivitate : ORESTE ŞI PILADE. O variantă mai nuanţată este aceea de tipul DOMBEY ŞI FIUL, titluri care aduc în genere ideea de continuitate, de solidaritate, de comuniune în cadrul biologic obiectiv, care indică similitudini de caracter, dar şi opoziţii artistic necesare. Tipul (a+b) indică mai ales legături complementare între termeni care prin natura lor opozitivă, fac posibilă complementaritatea : DAPHNIS ŞI CHLOE, THEAGENE ŞI HARICLEEA, PAUL ŞI VIRGINIA, CEZAR ŞI CLEOPATRA, ANTONIU ŞI CLEOPATRA, ADAM ŞI EVA etc. ISMAIL ŞI TURNAVITU, JULES ŞI JIM sînt de asemeni, cupluri aparţinînd unor relaţii de complementaritate. Interesant este că termenii nu sînt comutabili în cadrul sistemului : ROMEO ŞI JULIETA nu este de loc acelaşi lucru cu JULIETA ŞI ROMEO ; cei doi termeni au o ordine fixă, nedislocabilă, termenul masculin ocupînd cu exclusivitate primul loc. Un titlu dintr-o asemenea categorie este o formulă, el corespunde unei

Scanned with OKEN Scanner

unităţi fixe şi nu unei înşiruiri de termeni adiţionaţi. O explicaţie a fenomenului este de natură stilistică : ordinea numelor se supune legilor ritmicităţii şi simetriilor sunetelor. Roman Jakobson observa : „Într-o secvenţă de două nume coordonate, dacă nu intervin probleme de rang, vorbitorul preferă să înceapă cu numele mai scurt, fără să-şi dea seama de ce, alegînd configuraţia cea mai potrivită mesajului". În cazul titlurilor cu nume de acelaşi sex, poziţia termenilor se explică numai prin legi estetice, de eufonie ; în cazul numelor care constituie un cuplu, intervine rangul, bărbatul ocupînd cu exclusivitate primul loc. O excepţie ar constitui-o un titlu ca O ŞI M de Charles Estienne, care încearcă să dea o replică faimosului roman licenţios contemporan scris de un anonim, POVESTEA UNUI O. O este o cocotă iar M un fel de peşte ; dar reducţia simbolică a celor două personaje la două litere, face ca numele şi personajul să nu mai fie nici recognoscibile, nici de fapt importante.

Ar mai putea fi date exemple ale diferitelor combinaţii posibile, demonstrînd totodată, ca şi înainte, că fiecare anexă aduce un spor de precizie ; poate că tocmai de aceea, autorii moderni, care nu iubesc precizia, refuză titlurile cu determinări. Alte exemple pot fi : MARIO ŞI VRĂJITORUL, SIR TOBY ŞI SIR GEORGE etc. Se pot găsi apoi titluri de tipul a+b+c ... etc., şi se pot imagina toate combinaţiile posibile, prezente odată cu trecerea vremii într-un număr considerabil. Henri de Régnier scrie un roman avînd un titlu cu reducţii simbolice : EU, EA ŞI EL, care sugerează fără doar şi poate ideea de triunghi etern.

Dacă nu s-au dat alte exemple ale combinaţiilor curente, este numai pentru a nu umple inutil pagini de hîrtie. Cititorul poate executa el singur operaţia aceasta,

Scanned with OKEN Scanner

ajutîndu-ne și scuzîndu-ne : nu este el de altfel, după concepția modernă, aliatul și complicele nostru? Este însă mult mai instructiv să trecem în revistă titlurile evitate, cele care se opun deci unor legi posibil estetice, bunului simț conformist literar. Nu avem atunci altceva de făcut, decît să ne imaginăm titluri care refuză ordinea estetică tradițională, așa cum ar face orice artist inovator care se respectă. Atunci : CLEOPATRA ȘI CEZAR, PÉCUCHET ȘI BOUVARD, IULIU CEZAR ȘI CLEOPATRA, IULIU CEZAR ȘI CLEOPATRA PÉCUCHET, CEZAR ȘI CLEOPATRA PÉCUCHET, ANTONIU ȘI CEZAR, BOUVARD ANTONIU ȘI IULIU CEZAR, ANTONIU BOUVARD ȘI CEZAR IULIU, ANTONIU BOUVARD ȘI IULIU CEZAR, NAIVUL CEZAR ȘI NAIVA CLEOPATRA, CEZAR ȘI NAIVA CLEOPATRA, NAIVUL CEZAR ȘI CLEOPATRA, NAIVA CLEOPATRA ȘI CEZAR, NAIVA CLEOPATRA ȘI NAIVUL CEZAR, IULIU CEZAR NAIVUL ȘI CLEOPATRA PÉCUCHET, IULIU CEZAR NAIVUL ȘI CLEOPATRA PÉCUCHET NAIVA etc. etc. EU, EL ȘI EA ; EU, EA și EL ; EL, EA ȘI EU ; EL, EU ȘI EA ; EA, EL ȘI EU, EA, EU ȘI EL, adică : EU. CLEOPATRA ȘI CEZAR, EU, CEZAR ȘI CLEOPATRA, CLEOPATRA, CEZAR ȘI EU ; CEZAR, CLEOPATRA ȘI EU, CEZAR, EU ȘI CLEOPATRA ; CLEOPATRA, EU ȘI CEZAR ; CLEOPATRA, ANTONIU ȘI CEZAR etc. etc. NAIVUL IULIU CEZAR, NAIVA CLEOPATRA PÉCUCHET ȘI ZBURDALNICUL ANTONIU BOUVARD etc. etc. Realizînd toate posibilitățile combinatorii, vom putea observa că fiecare dintre ele conțin o cît de mică diferență de semnificație estetică și fiecare dintre ele ar corespunde mai bine decît celelalte la un anumit scop. Ținem să precizăm că termenii aleși aici pentru exemplificare sînt absolut luați la întîmplare, fără nici o intenție stilistică,

fiind adică goi de orice conținut, interesul nostru reducîndu-se la a exemplifica relațiile posibile în mod schematic. Un adevăr care ar trebui să mai apară de aici, este acela că cei mai mulți autori nu gîndesc, sau nu sînt prea mult preocupați de posibilitățile combinatorii, de nuanțele lor, de varietatea acestor nuanțe. Ar fi totuși interesant de constatat ce s-ar întîmpla dacă fiecare autor de titluri ar medita puțin la posibilitățile la care renunță din neglijență sau din ignoranță.

TITLURILE GRUPURILOR ONOMASTICE GENERICE SAU DE APARTENENȚĂ. Reprezintă în cele mai multe dintre cazuri titluri cu schema *ƒ (A):* FRAȚII JDERI, FRAȚII KARAMAZOV. Titlurile presupun neapărat reuniuni de existențe, de destine care se intersectează mai mult sau mai puțin unul cu celălalt, al unor grupuri de tip familial de cele mai multe ori. Acordul dintre titlu și carte este în aceste cazuri destul de marcat.

Alte tiluri denumesc nu o poveste, ci o serie de povești, centralizate în jurul unui personaj, unui nume. Titlurile de acest tip au forma tradițională :

AVENTURILE (sau un sinonim) LUI (X)

Ele sînt extrem de numeroase și foarte vechi, dar ar fi greu de precizat cînd și de cine au fost folosite pentru prima dată : probabil că atunci cînd Adam a fost izgonit din rai și viața sa a devenit o aventură sau o succesiune de aventuri. Romanul cavaleresc, cel picaresc, cel libertin, cel de aventuri, tot ceea ce este carte în care se pune accentul pe fapt, pe eveniment, poate avea un astfel de titlu. AVENTURILE LUI MELMOTH RĂTĂCITORUL, AVENTURILE LUI GORDON PYM, VIAȚA ȘI OPINIILE LUI TRISTAN SHANDY, VIAȚA ȘI AVENTURILE LUI SALAVIN, IUBIRILE CAVALE-

Scanned with OKEN Scanner

RULUI DE FAUBLAS, CĂPITANUL CAP — AVENTURILE, IDEILE ŞI BĂUTURILE SALE etc. etc. Interesantă este tautologia care se propagă prin formula aproape stereotipă „Viaţa şi isprăvile", în accepţia căreia viaţa este altceva decît întîmplare. Titlurile acestea, pot avea în anumite epoci, cum este cea a noastră, un uşor aer vetust, care stă bine cărţii care o poartă, căci ele aduc întotdeauna ideea de mişcare, de întîmplare, de variaţie, adică tocmai ceea ce a început să lipsească cu desăvîrşire în lumea contemporană în care nu se mai face mişcare de explorare, ci turism, în care chiar şi imprevizibilul este ordonat, iar necunoscutul şi-a pierdut farmecul prin trăirea imaginară a necunoscutului ca posibilitate.

INTERSECŢIILE NUMELUI PROPRIU CU ALŢI DIVERŞI TERMENI. Posibilităţile combinatorii ale numelui cresc spre infinit pe măsură ce intervin elemente de implicaţie, apartenenţă, disjuncţie, respingere, atracţie, ignorare, localizare, temporalizare etc. Toate aceste posibilităţi nu fac altceva decît să aducă linii limitative care să marcheze zona de acţiune a personajului, locul, timpul, etc., să indice detalii asupra conflictului, materiale sau psihologice : TĂCEREA COLONELULUI BRAMBLE, COLIBA UNCHIULUI TOM. Aceste titluri sînt uşor formalizabile. Ele sînt cele mai comune titluri şi nu necesită explicaţii deosebite, după cum şi implicaţiile lor sînt reduse.

TITLURILE „ISTORIILOR". Cînd autorii mai vechi se ofereau să scrie despre un eveniment sau o individualitate, atunci o făceau cu exclusivitate. Dar nu aceasta este încă semnificativ desigur : cu totul remarcabilă este preocuparea lor de a spune totul despre carte prin titlu — subiectul, principalele personaje şi întîmplări, diviziunile ei, morala ei, ba chiar şi preţul şi locul unde putea

Scanned with OKEN Scanner

fi achiziționată. Se pot da informații asupra împrejurărilor în care a fost scrisă, detalii de timp, loc, mod ; se pot descrie înșiși autorii, pentru a obține credibilitatea, succesul, prin indicarea titlurilor personale de suprafață și prestigiu. ISTORIA IEROGLIFICĂ *în douăsprezece părți împărțită, / așijderea cu 760 de sentențiĭ frumos împodobită, / la începătură cu scară a numerelor / dezvălitoare / iară la sfîrșit cu a numelor , streine / tîlcuitoare.* Sau : *LETOPISEȚUL ȚĂRII MOLDOVEI de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsitu de Ureche Vornicul de Țara de giosu, scosu de Miron Costinu Vornicul de Țara de giosu în orașu în Iași, în anul de la zidirea lumei 7183, iară de la mașterea mîntuitorului lumii, lui Isus Hristos 1675 meseța dni...* Sau acest titlu de poem polonez baroc din secolul XVII : RĂZBOIUL CIVIL CU CAZACII, CU TĂTARII, CU MOSCOVA, APOI CU SUEDEZII ȘI UNGURII, CARE DUREAZĂ ASTĂZI DEJA DE 12 ANI ÎN PATRU CĂRȚI DIVIZATE. Titlurile primesc atunci dimensiuni monstruoase, de obicei cu o dispunere grafică specială a cuvintelor care amintesc de vers, cu caractere și uneori culori diferite. Titluri exhaustive, titluri tablă de materii, titluri care par o descriere bibliografică modernă ; nu e mai puțin adevărat că în forme mai subtile, aceste titluri vor apare și astăzi. Vom vedea cum.

Nu trebuie deocamdată uitat de arătat că există o anumită modificare în timp a titlului mamut, atunci cînd înșiși contemporanii nu operează modificarea în sensul prescurtării cerute de legea minimului efort. Indicăm un roman de Richardson prin PAMELA, dar titlul exact este : *Pamela sau virtutea răsplătită ; suită de scrisori familiale, scrise de o frumoasă persoană tînără părinților ei și publicate cu scopul de a cultiva principiile virtuții și ale religiei în spiritele tinerilor de ambe*

Scanned with OKEN Scanner

sexe; lucrare care are o bază autentică și care, în același timp întreținînd agreabil spiritul printr-o varietate de incidente curioase și mișcătoare, este în întregime curățată de toate acele imagini care, în multe dintre scrierile compuse pentru simplu amuzament, tind să aprindă inima în loc s-o instruiască. Spunem de obicei *Istoria ieroglifică* și sîntem înțeleși; HENRY ESMOND este titlul curent, cel autentic fiind: ISTORIA LUI / HENRY ESMOND / COLONEL / ÎN SERVICIUL MAJESTĂȚII SALE REGINA ANNE / SCRISĂ DE EL ÎNSUȘI, / PUBLICATĂ / DE / W. M. THACKERAY. Iar CESAR BIROTTEAU are unul din cele mai elocvente titluri pentru o viziune asupra omului și societății caracteristică pentru Balzac: MĂRIREA ȘI DECĂDEREA / LUI / CESAR BIROTTEAU / NEGUSTOR DE ARTICOLE DE PARFUMERIE, / AJUTOR DE PRIMAR ÎN CIRCUMSCRIPȚIA A DOUA / DIN PARIS, / CAVALER AL LEGIUNII DE ONOARE etc. Titlu portret, titlu fișă socială. Cuprinderea individului se face nu prin notele sale particulare de individ fizic, ci prin cele cu valoare oficială. Seria sociologică, formată din termeni altfel prozaici e cuplată cu seria „măririlor și decăderilor", atît de utilizată de autorii de studii istorice din secolul XVIII acumulîndu-se în felul acesta o anumită grandoare, solemnă dar nu lipsită de sugestia derizoriului.

Titlurile reduse la minimul necesar pentru a servi unei comunicări fără confuzii pot fi găsite oriunde. ALEXANDRIA, cartea atît de populară, are titlul la ediția din 1754: ISTORIA ALEXANDRULUI CELUI MARE DIN MACHEDONIA ȘI A LUI DARIE DIN PERSIDA ÎMPĂRAȚILOR. Ulterior s-a renunțat la Darie, poate și pentru că a fost cel învins în conflictul cu Macedon.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd titlul este scris sub forma versului liber, caracterele fiecărui vers pot varia în funcţie de importanţa semantică a rîndului. Se pot număra uneori pînă la șase categorii de caractere tipografice, probabil tot ceea ce cuprindea tipografia respectivă. Dimensiunile maxime sînt acordate numelui personajului, scoaterea sa în evidenţă uşurînd probabil reducţia titlului. Adeseori titlurile au şi un sens moral, educativ : *Istoria vieţii pehlivanului numit Don Pablos, pildă pentru vîntură-lume şi oglindă a pezevenghilor.*

Aşa se proceda odinioară. Astăzi numai un scriitor fantezist ar mai reveni la vechile obişnuinţe, dar revenind, ar avea probabil, un mare succes, prin insolitul situaţiei titlului de acest tip printre cele comune, cunoscute.

Dar cum s-a rezolvat problema atragerii cititorului prin informarea lui cît mai amplă ? De obicei, prin folosirea tuturor coperţilor, interioare şi exterioare ale volumului, operaţie facilitată şi de ofensiva cărţii broşate, pe care tipograful, autorul şi editorul vechi o ignorau. Titlul lung este în realitate segmentat şi dispus, nu într-o sintagmă sau propoziţie, ci în mai multe, pe toată suprafaţa disponibilă a coperţilor. Ba mai mult, autorul modern îl întrece pe cel vechi atunci cînd anexează cărţii o biografie, o listă bibliografică, fotografia. Modest, autorul vechi îşi ascundea numele, lăsînd să strălucească opera ; modest şi el, autorul modern îşi etalează viril persoana, pentru a masca opera, ferind-o probabil astfel de prejudecăţi.

CIRCUMSTANŢIALIZAREA PRIN TITLU. În jocul dintre titlu şi operă, ale cărui limite sînt ignorarea deplină şi subordonarea teoretic totală, rolul detaliului de circumstanţă, temporal sau spaţial, este de mare importanţă. Detaliile au rolul de a limita în timp şi spaţiu,

cadrul operei respective : în astfel de cazuri, titlul nu este o formulă comprehensivă, totalitară, nu este un „gest închis“ care să rezume cartea, dar este o tentativă de a sugera prin detaliu, natura, tema cărții. Unele titluri denumesc locul conflictului : SALONUL NR. 6, CASA VĂDUVELOR, LA EST DE EDEN, PIVNIȚELE VATICANULUI ; altele atrag atenția asupra momentului semnificativ în sens temporal-durativ sau punctual : QUATRE-VINGT-TREIZE, 1907, 1984, ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, PRIMA NOAPTE DE RĂZBOI, SFÎRȘIT DE VEAC ÎN BUCUREȘTI, ZIUA CÎND S-A RUPT DIGUL etc. Alte titluri aduc ideea limitării romanului la un individ dintr-o clasă presupusă, sau la izolarea unui individ de o clasă : O TRAGEDIE AMERICANĂ, UN EROU AL TIMPULUI NOSTRU, UN CUIB DE NOBILI, O ÎNTÎMPLARE LA VERCORS. Limitarea individului, evenimentului, conflictului la un spațiu dat are desigur funcția de a frîna expansiunea spre general și simbolic a cărții prin titlu. Unele titluri se referă la un eveniment cheie, sau denumesc evenimentul cheie, cauză sau efect pentru o rezolvare a conflictului : CIULEANDRA, MODIFICAREA ; titlurile generice indică detalii sau natura operei : AMINTIRI DIN CASA MORȚILOR, MANUSCRIS GĂSIT ÎNTR-O STICLĂ, DOCUMENTELE POSTUME ALE CLUBULUI PICWICK, CASTELUL FETEI ÎN ALB, OMUL FĂRĂ CAP, CAPUL DE RĂȚOI etc.

Se va putea observa, urmărind un număr mai mare de titluri, că pe măsură ce conține elemente mai abstracte, se referă la sentimente, stări comune unui număr mai mare de indivizi și acoperă suprafețe mai mari de stări sufletești sau exteriorizări sociale, titlul capătă un caracter monografic. O categorie limitrofă între studiul general și cazul circumstanțializat pare a fi ilustrat de acele cărți cu titluri care denumesc un sentiment, de

Scanned with OKEN Scanner

multe ori metaforizat, în general greu definibil și descriptibil : sînt titluri prețioase, de tipul DOR, JAR, AMAR etc.

TITLURILE MONOGRAFICE. Aparțin acelor cărți care tind să acapareze un întreg spațiu geografic, sentimental, sociologic, temporal pe care vor să-l explice, să-l descrie în toate articulațiile sale. Unele titluri sînt studii consacrate unor probleme cruciale ale unei epoci, ilustrate printr-un număr de personaje și un conflict complementar și dilemic: RĂZBOI ȘI PACE, ROȘU ȘI NEGRU, CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ ; unele denumesc sentimentul sau starea metafizico-biologică și existențială respectivă: LA NOIA, LA NAUSEE, FOAMEA, SETEA, LENEA etc. situații în care individul nu mai este decît un instrument pentru a ilustra starea denumită : altfel spus, sentimentele nu mai sînt ale omului, ci omul al sentimentelor. Cărțile cu asemenea titluri reprezintă de fapt revenirea la o caracterologie mai subtilă decît cea veche. Există desigur trepte diferite de generalizare, în funcție de natura evenimentului cercetat, de dimensiunile lui sociale sau individuale. Titluri monografice sînt și RĂSCOALA, FOCUL, GROAPA, TORTILLA FLAT etc. După cum se poate observa, este aproape o regulă ca titlurile să denumească însuși simbolul, metafora, evenimentul, spațiul care polarizează personajele cărții. Nu putem denumi o clasă printr-un termen al ei fără să nu anulăm atît semnificația clasei, cît și valoarea cărții ca generalizare.

TITLURI-SUBTITLURI-SUPRATITLURI. Raporturile care se pot stabili între *titlu* și *sub* — sau *supratitlu*, ca și cauzele care le generează pot fi dintre cele mai diferite. Subtitlurile și supratitlurile provin din neputința autorului de a spune prea mult prin titlu. Acele lungi titluri vechi care dădeau atîtea informații asupra operei au fost suprimate, dar s-au găsit procedee mai subtile

Scanned with OKEN Scanner

pentru a le înlocui. Sistemele titlu-subtitlu, supratitlu-titlu-subtitlu nu reprezintă în fond decît o segmentare a vechilor titluri lungi, prin formule mai mult sau mai puţin exhaustive şi expresive, menite în orice caz să avanseze mai multă informaţie prin titlu. Procedeul are, cert, o mare valoare artistică, devenind un procedeu literar şi uneori chiar o modă.

Pentru a lămuri mai bine raportul dintre aceste categorii, am putea porni bunăoară de la unele analogii practicabile cu anumite distincţii care se fac în sfera limbajului. Disociem de pildă limbajul concret, obiectul, care spune ceva despre obiecte şi metalimbajul, care spune ceva despre limbaj. La fel, există *titluri* şi *metatitluri*, formule comprehensive şi formule explicative. În seria a cărei schemă ar fi *supratitlu—titlu—subtitlu*, adică să spunem, x-y-z, subtitlul y este subordonat supratitlului x şi intră într-un raport de reciprocitate cu opera dată. Forma, structura sistemului poate fi foarte variată, căci un titlu îşi poate subordona un număr extrem de mare de subtitluri. De cele mai multe ori, subtitlul aduce anumite precizări pe care titlul nu le conţine. El este rezultatul unui scop formalizator, instructiv, didactic, filozofic, sau chiar este generat de funcţia de ambiguizare. În genere, subtitlurile sînt mai interesante decît titlurile, în măsura în care procedeul devine unul net literar ; dar o parte a valorii lor expresive, a semnificaţiei lor nu provine din propriul lor conţinut, ci din opoziţia care se creează între titlu şi subtitlu pe de o parte, în conflictul dintre conflictele parţiale titlu-operă şi subtitlu-operă. De obicei, relaţiile dintre titlu şi subtitlu pot fi de subordonare, de ignorare, de indiferenţă, de atracţie sau de respingere ca forme ale subordonării sau insubordonării; fiecare dintre cei doi termeni pe de altă parte, se află

în aceleași raporturi cu opera propriu-zisă asupra căreia pot arunca lumini diferite.

Relațiile titlu-subtitlu sînt marcate de obicei de conjuncția „sau" care are o valoare disjunctivă, situînd titlul în raport de excludere cu subtitlul, excludere care poate fi formală, aparentă, în care caz predomină caracterul de similitudine între cei doi termeni, care nu se exclud, ci se explică reciproc prin paralelismul mai mult sau mai puțin fortuit. Choderlos de Laclos scrie : LEGĂTURILE PERICULOASE / SAU / SCRISORI CULESE DINTR-O SOCIETATE / ȘI PUBLICATE PENTRU INSTRUIREA ALTOR SOCIETĂȚI ; titlul nu conține niciodată o indicație asupra naturii operei, dar conține destule cu privire la intențiile morale ale cărții, care ar trebui să fie evident, în spiritul epocii, civice și pedagogice. El este forma cunoscută, puțin modificată prin conjuncție, a titlului vechi, fiind de altfel, una dintre posibilitățile sale de manifestare. Pe de altă parte, între titlu și subtitlu, în încercarea lui de a fi explicativ autorul este mai mult disjunctiv și fortuit posibil, raportul stabilit fiind foarte vag și bizar. Căci, care poate fi similitudinea posibil de stabilit între niște *Legături periculoase* și *Scrisori găsite*... etc. ? Și care poate fi de asemeni, posibilitatea de disjuncție între doi termeni fără legături care să permită opoziția sau excluderea ? Evident, niciunele. Tocmai, aici, însă, se ascunde valoarea sistemelor titlu-subtitlu : în rezistența pe care fiecare termen o opune în convietuirea lor reciprocă, în acomodarea la care autorul le obligă.

În diferite timpuri, sistemul a fost folosit cu aproape aceleași implicații. Iată exemple : GOYA SAU DRUMUL SPINOS AL CUNOAȘTERII, VÎNTUL SAU TENTATIVA DE RECONSTITUIRE A UNEI CATAPETESME ÎN STIL BAROC, CIOCOII VECHI ȘI NOI SAU CE NAȘTE DIN PISICĂ SOARECI MĂNÎNCĂ ; sau, situa-

Scanned with OKEN Scanner

ția inversă, GREU DE AZI PE MÎINE SAU UNCHIUL ȘI NEPOTUL sînt parcă și mai interesante, structura subtitlului și a titlului fiind într-un raport de variabilitate poziţională, unul dintre termeni avînd forma unei morale sau proverb, adică tot a unei concluzii. Funcția didactică, imperativă, este deci păstrată.

O altă categorie de titluri cu subtitluri este aceea în care subtitlul nu mai are un rol disjunctiv, ci de subordonare directă și explicare a titlului. În aceste cazuri, dispare conjuncția, care este înlocuită cu diverse semne grafice care să marcheze raportul de juxtapunere: CÎINELE DIN BASKERVILLE / O ALTĂ AVENTURĂ A LUI SHERLOCK HOLMES; LA PIPE CASÉE, POEME EPITRAGIPOISSARDI-HEROI-COMIQUE; BÎLCIUL DEȘERTĂCIUNILOR / UN ROMAN FĂRĂ EROU: EDUCAȚIA SENTIMENTALĂ (POVESTEA UNUI TÎNĂR); PROFESIUNEA DOAMNEI WARREN — COMEDIE NEPLĂCUTĂ ÎN PATRU ACTE: CĂRUȚA CU MERE — EXTRAVAGANȚA POLITICĂ; PANA DE AUTOMOBIL. / O POVESTE DESTUL DE POSIBILĂ; ROMULUS CEL MARE. / COMEDIE ISTORICĂ, CU TOTUL NEISTORICĂ ÎN PATRU ACTE; VIZITA BĂTRÎNEI DOAMNE / COMEDIE TRAGICĂ ÎN TREI ACTE CU O POSTFAȚĂ (preţiozitatea sistemului titlu-subtitlu este orientată către cititor și nu către spectator, care în nici un caz, cu excepția afișului, dacă se uită cumva pe el, nu iese în evidență); RĂFUIALA / REQUIEM PENTRU ROMANUL POLIȚIST; MANOIL / ROMAN NAȚIONAL; ELENA / ROMAN ORIGINAL DE DATINE POLITIC-FILOZOFIC. Un titlu foarte curios, părînd simultan și un motto, aparţine lui Romain Rolland. După titlul COLAS BREUGNON, apare ca un subtitlu-motto propoziția „UNCHIAȘUL N-A MURIT

ÎNCĂ !“ prin care se fac unele sugestii asupra romanului sau mai curînd asupra tonalității lui naționale.

O categorie cu totul aparte a sistemului titlu-subtitlu este aceea pe care o vom denumi „sistemul supratitlu-titlu“, pentru a o deosebi de cele amintite pînă acum. Categoria titlu-subtitlu se va referi numai la situațiile unor opere în unic segment ; categoria supratitlu-titlu se referă la mai multe opere, volume, cicluri etc., care au titlu generic totalitar și un subtitlu care este titlul fiecărui volum, independent de celelalte volume. Dintr-un anumit punct de vedere, se poate desigur afirma că titlul unei cărți este un supratitlu pentru un subtitlu care este titlul unui capitol ; problema este deocamdată importantă pentru situația volumelor.

Acceptînd criteriul foarte formal al volumului ca unitate independentă, termenul supratitlu se va referi la un număr relativ restrîns de opere. De multe ori, aceste sisteme vor fi explicate prin unele fatalități editoriale. Romanul ION de Liviu Rebreanu este compus din două segmente pentru două volume, care vor avea titlurile GLASUL PĂMÎNTULUI și GLASUL SÎNGELUI ; imensul ciclu À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU este compus dintr-un număr de volume care au titluri independente, deși autorul concepuse opera sa fără segmente, pentru a se conforma fluxului interior. Supratitlul impune, cel puțin psihologic, o anumită ierarhizare, greu de definit. DIVINA COMMEDIA este un supratitlu ale cărui titluri sînt INFERNUL, PURGATORIUL, PARADISUL ; interesant este că oricînd se va pronunța unul dintre aceste titluri, automat, memoria le va reactualiza pe toate celelalte, ca și supratitlul. Intervin aici desigur, legi care țin de psihologia formei. Balzac a creat COMEDIA UMANĂ și el ar fi rămas poate numai ca autor al unei cantități

Scanned with OKEN Scanner

de romane, dacă el nu ar fi avut ideea unică de a reuni într-o totalitate cu o formă proprie, un număr de romane altfel disparate. Prin acest sistem de vase comunicante opera devine omogenă și fiecare dintre cărțile relativ independente reprezintă de fapt un subtitlu pentru un supratitlu general care este cel al totalității.

După cum se poate observa, există diferite grade de apropiere între supratitluri și subtitluri. Uneori treptele sînt insesizabile, ca în cazul lui Balzac, care este relativ depărtat de acela al lui Dante. Lucrul poate fi explicabil și prin faptul că unul folosește o riguroasă simbolistică a ternarului, un număr fix, limitat de termeni, în timp ce celălalt aduce întreaga lume în opera sa. Cum ar putea reactualiza titlul *Comedia umană* cele o sută de cărți care o constituie? Alte cazuri amintite ar fi, LES HOMMES DE BONNE VOLONTÉ, ciclu al cărui supratitlu acoperă 36 de volume cu titlurile lor, apoi alte exemple mai mărunte : Anatole France cu ISTORIE CONTEMPORANĂ, formată din romanele LA UMBRA ULMULUI, MANECHINUL DE NUIELE, INELUL DE AMETIST, DOMNUL BERGERET LA PARIS ; W. Faulkner cu tipul TRILOGIA SNOPES formată din tripticul CĂTUNUL, ORAȘUL, CONACUL... în sfîrșit J. Galsworthy, cu FORSYTE SAGA și toate ciclurile care mai pot fi amintite. Un exemplu modern de utilizare justificată a sistemului supratitlu-subtitlu, este oferit de Lawrence Durrell cu ALEXANDRIA QUARTETT compus din romanele JUSTINE, BALTHAZAR, MOUNTOLIVE, CLEA ; după cum însuși autorul explică, tetralogia sa este fundamentată pe ideea einsteiniană de relativitate. Construcția sa posedă patru etaje, dintre care trei spațiale și unul temporal. Explicațiiile pot fi cam obscure, deși autorul se anexează unei teorii notorii. Limpede este faptul că cele patru volume relatează o serie de

Scanned with OKEN Scanner

întîmplări din perspective diferite, totul fiind construit pe ideea freudiană potrivit căreia în orice eveniment sexual sînt implicate patru persoane...

Mijlocul cel mai bun pentru a delimita uneori un supratitlu de titlu cu subtitlu este acela de verificare a apartenenței. Dacă în prelungirea presupusului supratitlu se adaugă subtitlul și opera își păstrează coerența, atunci nu ne aflăm în fața unui supratitlu, ci a unui titlu, eventual al unui serial. Putem spune bunăoară, JACQUES VINGTRAS-COPILUL, dar spunem greu COMEDIA UMANĂ — VERIȘOARA BETTE. Se pare că raportul-criteriu este acela de incluziune : Comedia umană nu se va putea numi niciodată prin VĂRUL PONS, după cum GROAPA nu va putea fi înlocuită cu titlul SĂPTĂMÎNA BRÎNZEI ; se mai poate observa că supratilurile nu sînt niciodată personaje, ci evenimente, formule totalitare, scheme, principii, circumstanțe care devin ele însele un fel de suprapersonaje.

Dar nici unele din constatările noastre nu pot fi absolutizate. Oricînd se poate demonstra și contrariul, din fericire. Ceea ce se poate afirma cu certitudine este faptul că sistemele de titluri-subtitluri-supratitluri aparțin unor epoci de alexandrinism literar evident, în cazurile cînd sistemul reflectă un procedeu literar, adică atunci cînd o formă își pierde valoarea practică pentru a deveni o formă goală, adică rafinată. S-ar mai putea apoi afirma că și în acele cazuri cînd opera nu are un astfel de sistem, ea are totuși unul : autorul. În astfel de cazuri, autorul-supratitlu se poate numi BECKETT, JOYCE, HOMER, CARAGIALE.

TITLURILE TRĂZNITE. Insolite sau surprinzătoare, terorizînd sau lovind cititorul, sînt titluri care nu se propun, ci se impun. Ele sînt produsul fanteziștilor sau suprarealiștilor, și au în primul rînd un scop co-

Scanned with OKEN Scanner

mercial, sau unul persiflant, și un obiectiv direct — cititorul. Valoarea de negare a conținutului cărții pe care o are acest tip de titlu, sau numai de ignorare a lui, se va face vizibilă numai după ce cartea va fi citită. Este în fond un titlu bluff, un titlu *unde dai și unde crapă,* a cărui funcție se realizează ca atare, numai după ce opera a fost parcursă. Alphonse Allais, unul dintre cei mai mari umoriști ai tuturor timpurilor, își intitulează un volum UMBRELA CĂPRĂRIEI, motivele pentru care o face fiind expuse de el însuși într-o prefață : „Am intitulat această carte *Umbrela Căprăriei* pentru două motive pe care cer cititorului permisiunea de a le înșira înaintea lui.

1. Nu este vorba în volumul meu de nici un fel de umbrelă de nici un fel de specie.

2. Problema așa de importantă a căprăriei, considerată ca unitate de luptă, nu este chiar așa de arzătoare.

În aceste condiții, orice ezitare ar constitui un act de nebunie furioasă ; așa că eu nu voi ezita nici o secundă. Am ferma speranță că această explicație îmi va aduce stima mulțimilor și ca acestea vor cumpăra în baloturi *Umbrela Căprăriei* atît pentru consumul lor propriu, cît și pentru a le trimite amicilor lor din Republica Argentina". Un titlu absolut asemănător, dar fără explicațiile acestuia, este CÎNTĂREAȚA CHEALĂ pe care Eugen Ionescu l-a pus în fruntea uneia dintre capodoperele sale. Despre Cîntăreața cheală se amintește cu totul incidental în piesă, atunci cînd unul dintre personaje informează că menționata cîntăreață a început să se coafeze altfel... Titlul indiferent la conținut nu presupune desigur, neapărat o viziune umoristică ; el poate fi oricum semnul conștiinței lucide care știe că un titlu, ca orice formulă de introducere, nu spune mare lucru, atunci cînd nu spune nimic. „Prima dificultate începe

de la titlu" este propoziţia de debut a romanului VESTIBUL de Al. Ivasiuc, roman al cărui titlu nu are nici o legătură cu conflictul cărţii.

Alte titluri, fără a fi disjuncte, propun o atît de mare opoziţie faţă de cuprinsul cărţii, încît pot fi încadrate în această categorie fără mari remuşcări. Literatura americană mai ales, posedă titlurile-bombă. Umoristul James Thurber are titluri de volume de tipul : BUFNIŢA DIN POD ŞI ALTE PERPLEXITĂŢI, FOCA DIN DORMITOR ŞI ALTE POVESTIRI, E NECESAR SEXUL ? În 1934 W. Saroyan publică volumul TÎNĂRUL SFIDĂTOR DE PE TRAPEZUL ZBURĂTOR ; în anul imediat următor, James Thurber publică BĂRBATUL DE VÎRSTĂ MIJLOCIE DE PE TRAPEZUL ZBURĂTOR. Tot W. Saroyan mai publică printre altele, INSPIRĂ ŞI EXPIRĂ, DE TREI ORI TREI ; Ring Lardner exploatează titlul imperativ sau interogativ : EI ŞI ?, POARTĂ-TE DUR CU EI, MĂ ŞTII TU, AL ; un alt umorist, Frank Sullivan, completează şi el lista : VERZIŞOARE ŞI DANTELA VECHE, NOAPTEA CÎND VECHEA NOSTALGIE A ARS PÎNĂ LA TEMELII. Alte două volume se completează într-un fel de dialog : O PERLĂ ÎN FIECARE SCOICĂ, O PIATRĂ ÎN FIECARE BULGĂRE DE ZĂPADĂ. De unde vine şocul produs de aceste titluri ? În genere, din contrastul dintre aparenţă şi esenţă. Titlurile denumesc o povestire, în timp ce volumul conţine un mare număr de povestiri. E în fond procedeul *pars pro toto* aplicat la titluri, mărind interesul cititorului, apetitul său pentru lectură. E tensiunea curiozităţii rezolvată în gol.

Unele titluri şoc sînt chiar acelea care cuprind numele autorului lor. Acelaşi Saroyan publica o carte intitulată AVENTURILE LUI WILLIAM SAROYAN ; cu mult înainte, Maiakovski scrisese şi interpretase o tragedie care se numea MAIAKOVSKI, iar ulterior Virgil

Scanned with OKEN Scanner

Carianopol semnează placheta VIRGIL CARIANOPOL. Situaţia este nouă prin specia la care se referă ; cunoaştem altfel, numeroase volume de memorii, corespondenţe etc., care conţin în titlu numele autorilor, fără să impresioneze pe nimeni.

Nu mai puţin largă este categoria titlurilor zdrobitoare care au fost create de nonconformişti şi avangardişti. Disjuncţia este atît de perfectă, încît titlul pare a fi o etichetă de pe un borcan de dulceaţă pusă pe un aspirator de praf. Antecedentele au fost oferite desigur, de modelele unui Allais, socotit de altfel ca unul dintre precursorii suprarealismului. MAMELELE LUI TIRESIAS este titlul unei piese de Apollinaire ; cam în aceeaşi vreme, Urmuz dădea PÎLNIA ŞI STAMATE, şi celelate bucăţi. Fenomenul nu e specific numai literaturii. Compozitorul de avangardă Erik Satie compunea bucăţi intitulate GYMNOPEDII, BOBORYDE şi chiar un PRELUDIU ÎN FORMĂ DE PARĂ. Un tablou se poate numi ECLIPSA DE FLOAREA SOARELUI, GIRAFA ÎN FLĂCĂRI sau, foarte simplu, NUD şi să prezinte de fapt un cîine. Totul este ca între titlu şi compoziţia propriu-zisă să se realizeze un refuz net care să lovească în inerţia consumatorului de artă, să-i violeze conştiinţa îmbîcsită de prejudecăţi. Nu e mai puţin adevărat, că asemenea construcţii cer şi ele un mare talent : este tot aşa de greu a produce un asemenea titlu, de eficacitate, ca şi a descoperi unul cum este *Divina comedie*... De obicei autorii recurg la unele scheme simple (şi nonconformismul are şabloanele lui) care presupun numai asociaţia contrastivă, antinomia termenilor din care se compune titlul. Joseph Delteil îşi intitulează un volum LEBĂDA ANDROGINĂ ; alţii sînt însă mai complicaţi. Benjamin Péret are titluri ca : MOARTE VACILOR ŞI CÎMPURILOR DE ONOARE, ULTIMUL DINTRE FAGOŢI ; Ma-

Scanned with OKEN Scanner

Iakovski scrie celebrul poem NORUL CU PANTALONI iar A. Artaud TRIC-TRAC DU CIEL, LE PÈSE NERFS, L'OMBILIC DES LYMBES. Tot el realizează în 1927 un film cu titlul LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN. În general, majoritatea operelor suprarealiste nu au totuși titluri care să șocheze, dar suprarealismul are meritul de a degaja noi zone de funcționare ale titlului înainte interzise de codul bunelor maniere literare. Mai trebuie amintit calamburul suprarealist, bazat pe asociația automată de sunete sàu cuvinte care se produce în subconștient : Raymond Queneau are un volum intitulat CHÊNE ET CHIEN (Stejar și cîine). De asemeni, de unele titluri indefinibile de tipul S.D.E.P.U.N.I.A. al lui Ion Călugăru, o abreviere care în extenso înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît Sanatoriul de purificare universală animală : nuvela relatează operația banală de apendicită pe care o suportă evreul Yehudy a'Chaiot... Contrastul între evidență și forma pe care o ia evidența în convenția literară este unul dintre cele mai puternice. Alte titluri șoc cu abrevieri sînt cele reduse la o singură literă : Thomas Pinchon scrie romanul V, iar D. R. Popescu romanul F. Ultimul are însă grijă să ofere pe ultima copertă decodări ironice ale cuvîntului : „...Fugă. Ființă. Frică. Fotbal. Femeie. Fericire. Fantezie. Foc. Fantastic. Foame. Formă. Ficțiune. Fotbal. Fum. Fenomen. Fatalitate. Fotbal. F...

Categoria titlurilor disjuncte încă nu a fost la adevăratele ei posibilități solicitată. Dar literatura e un drum lung pe care au timp să se producă toate întîmplările posibile și imposibile.

TITLURILE COMERCIALE. Cînd Fr. Rabelais își intitula cărțile sale VIAȚA EXTREM DE ÎNFRICOȘĂTOARE / A MARELUI GARGANTUA / TATĂL LUI PANTAGRUEL / TICLUITĂ ODINIOARĂ DE D. AL-

Scanned with OKEN Scanner

COFRYBAS (NASIER) / *Abstractor de Chintesență.* / *Carte plină de Pantagruelie* sau : PANTAGRUEL / REGE AL DESPOȚILOR / RESTITUIT ÎN MĂRIMEA SA / CU / FAPTELE ȘI ISPRĂVILE SALE ÎNSPĂIMÎNTĂTOARE... etc., el nu viza, cum se afirmă în mod obișnuit, cu exclusivitate parodierea romanelor cavalerești în care imaginația era supralicitată pînă la demență. Un scop nu tocmai lipsit de importanță, era acela de a atrage cititorul prin promisiunile oferite de titlu. Orice titlu este evident, o promisiune : dar un titlu poate promite mai mult sau mai puțin în funcție de talentul scriitorului de a-și exploata modestia. Cu cît titlul se va vedea acoperit mai puțin prin arta cărții, cu atît va fi atunci mai mare decepția. Din acest punct de vedere, există mai multe raporturi posibile de stabilit între titlu și conținutul pe care-l indică : 1. titlul acoperă și justifică valoarea cărții ; 2. supralicitează valoarea cărții ; 3. sublicitează această valoare. În cadrul fiecărei posibilități, pot fi operate alte distincții, în principal, cele între cărțile proaste cu titluri proaste, adică neinteresante și cărțile bune cu titlurile coincident bune. Cărțile celei de a doua categorii sînt ori cărți cu titluri-bluff, ori cărți cu titluri prețioase, ori cărți comerciale. Categoria ultimă este acum extrem de largă și semnificativă, mai ales pentru epoca producției masive de cărți, din punct de vedere editorial, și a liberalismului moral și social, din punct de vedere istoric.

O categorie distinctă a titlurilor comerciale este aceea a titlurilor sexuale. Succesul de librărie este asigurat fără doar și poate, chiar dacă este un succes efemer. Autorul își refuză condiția bunului simț și loialitatea față de cititor, dar nu e mai puțin adevărat că trebuie să existe niște împrejurări favorabile pentru asigurarea succesului : un titlu sexualizat nu poate avea va-

loare comercială decît într-o țară sau într-un moment istoric în care există norme de conduită ferme, o morală puritană față de care noua atitudine să constituie o opoziție netă. Un astfel de moment de demolare a principiilor morale, este cel dintre cele două războaie, pregătit, e drept, ceva mai înainte. Rachilde, autoarea mai multor romane și prietenă intimă a lui Alfred Jarry, își intitulează volumul de amintiri despre acesta, ALFRED JARRY SAU SUPRAMASCULUL LITERELOR; un alt roman semnat de ea este ORA SEXUALĂ. Pittigrilli dă publicului FECIOARA DE 18 CARATE, CENTURA DE CASTITATE, ATENTATUL LA PUDOARE; Damian Stănoiu, FETE ȘI VĂDUVE, CĂSĂTORIE DE PROBĂ, CAMERE MOBILATE; N. Crevedia DRAGOSTE CU TERMEN REDUS: Tudor Mușatescu, NUDUL LUI GOGU. În unele cazuri, titlul este rafinat echivoc: un Mircea Damian are un roman care se intitulează DOUĂ ȘI-UN CĂȚEL. De obicei însă se preferă titlul direct sexy: IMAGINEA FEMEII GOALE este o introducere în temă dintre cele mai ispititoare, ca și FEMEIA SÎNGELUI MEU; FEMEI ȘI CĂLUGĂRI; OMUL CARE A MURIT DIN DRAGOSTE; OMUL PE CARE DRAGOSTEA L-A ÎMPIEDICAT SĂ IUBEASCĂ; AL TREILEA SEX; FANNY HILL SAU MEMORIILE UNEI FEMEI DE MORAVURI UȘOARE.

Titlul sexy este prezent desigur, în fiecare epocă, îmbrăcînd forme specifice, păstrîndu-și cu toate acestea, intactă, intenționalitatea. În secolul luminilor avea succes SOFAUA lui Crébillon-fiul; în secolul trecut, de un mare succes s-a bucurat cuvîntul „maîtresse“, un „cuvînt iubit de librării“, după cum observa Champfleury, inventatorul noțiunii de „realism“. Era un moment de resurecție a libertinismului, explicat poate și de absența unor probleme majore ale societății burgheze; curteza-

Scanned with OKEN Scanner

nele, aventurierele, femeile întreținute, tîrfele, doamnele din demimond sînt excesiv cerute pe piața pariziană, remarca romancierul. O carte de succes era lansată exclusiv prin titlul care conținea cuvîntul de bază, cuvîntul atu : METRESELE PARIZIENE, CĂLĂTORIE ÎN JURUL METRESEI MELE. Barbey d'Aurevilly are de altfel și el O VECHE METRESĂ...

Titlurile sexy mai mult excită, mai mult intrigă ; ele spun mai mult prin ele însele, decît spune narațiunea a cărei platitudine este astfel mascată. Ele aparțin de obicei unor scriitori obscuri dornici să se salveze momentan de anonimat, dar care sînt uitați apoi cu rapiditate. S-ar putea face diverse observații cu privire la structura spirituală a cititorului de literatură cu asemenea titluri. Este individul infracultural pentru cel care se scrie această infraliteratură, dar se mai bucură de ea complexații și fixații sexuali care pot face obiectul unei cercetări psihopatologice. Sînt de alfel cărți pe care majoritatea cititorilor le citesc în așa fel încît să nu se vadă coperta pe care este imprimat titlul, tertip de altfel cunoscut femeilor din secolul XVII care citeau în biserică romane galante în coperți de evanghelii.

O altă categorie de titluri într-un fel înrudită cu aceea descrisă mai înainte, mizînd tot pe un succes facil, este cea care exploatează mituri sau evenimente contemporane de mare circulație. Cezar Petrescu scrie un roman intitulat GRETA GARBO în care nu este vorba de celebra actriță la modă atunci, ci de o foarte frumoasă româncă, perfect asemănătoare actriței, pentru care asemănarea este numai un izvor de nenorociri. Titlul conține poate o oarecare cantitate de ironie amară : dar aspectul comercial primează. Tot Cezar Petrescu este autorul romanului CARLTON, dedicat celebrei tra-

Scanned with OKEN Scanner

gedii al cărei obiect este prăbușirea blocului cu același nume din București. Nu se putea să nu fie cumpărat un asemenea roman, indiferent de valoarea lui literară, de bucureșteni și de provinciali. Din aceste două exemple numai, se poate extrage o altă calitate a titlului și romanului comercial : aceea de a avea o importanță redusă, efemeră, nu numai în plan temporal, ci și spațial. *Carlton* este un roman care nu poate atrage pe un cititor din Bulgaria sau Brazilia, căci interesul său constă nu în valoarea literară, ci în latura senzațională, care nu interesează extraordinar de mult pe un străin care ignoră mitologia națională a unui moment istoric dat. Din păcate, singurele monede de circulație universală sînt calitățile artistice și ideologice ale unui roman.

În sfîrșit, o altă importantă categorie de titluri comerciale este datorată romanului polițist. Romanul de detecție, roman specializat, presupune prin însăși natura lui un titlu vandabil, spectaculos, senzațional, biciuitor. Prin condițiile genului, titlul trebuie să păstreze discreția asupra asasinului, făptașului. Dar el poate fi cît mai indiscret cu victima, cu împrejurările în care s-a produs fapta grozavă etc. De cele mai multe ori, autorul își decorează volumul cu unul dintre elementele de context ale faptei. Gaston Leroux își intitulează cîteva volume : MISTERUL CAMEREI GALBENE, PARFUMUL DOAMNEI ÎN NEGRU, STRANIILE NOPȚI ALE LUI ROULETABILLE, FANTOMA DE LA OPERĂ, FOTOLIUL CERCETAT. În general se dă tipul de aventură, problema care urmează să fie rezolvată etc. : DUBLUL ASASINAT DIN STRADA MORGEI, MISTERUL MARIEI ROGET (E. A. Poe), AFACEREA LEROUGE, CRIMA LUI ORCIVAL, DOSARUL Nr. 113, FRÎNGHIA LA GÎT (E. Gaboriau), SEMNUL CELOR PATRU, VALEA GROAZEI, MOARTEA LUI ROGER ACKROYD,

Scanned with OKEN Scanner

CRIMA DIN ORIENT-EXPRES, MISTERIOASA AFACERE A LUI STYLES (Agatha Christie), MISTERUL PĂLĂRIEI DE MĂTASE, MISTERUL PANTOFULUI ALB, MISTERUL SPADEI (Ellery Queen) etc. Se poate vedea că selecţia faptelor se face nu numai pe linia enigmei, ci şi pe una aparţinînd exoticului, emoţiei violente, distribuţiei pestriţe de culori, obiecte, detalii. Misterul are nevoie de brutalitatea culorilor aşa cum dumnezeu are nevoie de aghiazmă. Nu lipsesc desigur, titlurile interogative, care se adresează direct cititorului. Agatha Christie întreabă CINE VA MURI MÎINE? E drept însă că tot ea a creat titluri de maxim rafinament ca : ZECE NEGRI MITITEI, CU CĂRŢILE PE MASĂ, NICI O ORCHIDEE PENTRU MISS BLANDISH.

Un fenomen special se produce cu acele cărţi poliţiste al căror eroi se bucură de creditul cititorului. În acest caz, autorul va exploata succesul personajului prelungindu-l în alte volume, ale căror titluri vor face recţiunea, realizîndu-se un serial. Uneori se foloseşte un titlu general de tipul celui datorat lui Maurice Leblanc : AVENTURILE EXTRAORDINARE ALE LUI ARSÈNE LUPIN, titlul fiecărui volum denumind aventura din serial : ARSÈNE LUPIN, GENTLEMAN-CAMBRIOLEUR, CONFIDENŢELE LUI ARSÈNE LUPIN, CELE TREI CRIME ALE LUI ARSENE LUPIN, 813 etc. Dar nu este neapărat nevoie să existe un supratitlu al serialului, care nu poate lua naştere atîta vreme cît succesul nu surîde eroului. Titlul serialului poate fi atunci o lucrare ulterioară, datorată nu numai autorului, ci şi editorului sau cititorului. Este cazul unor Maigret sau Sherlock Holmes. Foarte frumoase titluri comunicante, identice pînă şi în forma propoziţiei sînt cele create de Dorothy Sayers în grupajul : LORDUL PETER ÎNAINTEA CADAVRULUI, LORDUL PETER ŞI CELĂ-

Scanned with OKEN Scanner

LALT, LORDUL PETER ŞI BELONA CLUB, sau serialul lui G. C. Chesterton în jurul personajului Father Brown : ÎNŢELEPCIUNEA PĂRINTELUI BROWN, INOCENŢA PĂRINTELUI BROWN, INCREDULITATEA PĂRINTELUI BROWN.

Probabil că cele mai dificile şi mai pretenţioase titluri sînt cele aparţinînd romanului poliţist. Ele trebuie să conţină o cantitate minimă de informaţie, şi totuşi să incite curiozitatea. Calea de minimă rezistenţă este aceea de a sugera prin titlu circumstanţele faptelor sau să folosească formule care conţin cuvintele magice „aventură", „mister", „enigmă" ş.a.m.d. Titlurile de maxim rafinament refuză acest procedeu vulgar, folosind sugestia, formula preţios indirectă, aşa cum sînt cele cîteva bune exemple oferite de Agatha Christie. Speculînd un raţionament modern, titlul de maximă eficacitate ar fi acela care nu aduce de loc cu unul obişnuit *poliţist*, după cum un roman tradiţional ar cîştiga imens dacă ar împrumuta un titlu poliţist, fără ca să posede un conflict poliţist. Romanului poliţist îi este mai uşor să recurgă la asemenea procedee ; romanul social, psihologic etc. ezită încă. Unele încercări s-au făcut poate : Jean Giradoux scrie AVENTURILE LUI JEROME BARDINI, iar George Duhamel AVENTURILE LUI SALAVIN. Fenomenul straniu care este generat de folosirea titlului ce conţine termenul „aventură", este sentimentul derizoriului, Bardini ca şi Salavin sînt nişte burghezi anonimi cărora titlul le conferă o falsă aură spectaculoasă. Conflictul dintre titlu şi naraţiune este util ambilor termeni, care ies îmbogăţiţi cu sensuri noi. În sfîrşit, există situaţia specială propusă de „noul roman" despre care se spune că se bazează pe o intrigă poliţistă. Cum se situează titlul faţă de structura narativă ? Problema merită o cercetare aparte, căci romanul nou o merită.

Scanned with OKEN Scanner

TITLURI AFORISM. TITLURI CONCLUZIE. Aceste titluri au fost de fapt reinventate de Shakespeare: E BINE TOT CE SE SFÎRŞEŞTE BINE, MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ. Sînt titluri sentinţă, apodictice, dar ironice prin bagatelizare în unele cazuri. Ele reinstaurează certitudinea morală dacă aceasta a fost cumva zdruncinată. Sînt titluri pentru care ficţiunea propriu-zisă constituie o demonstraţie, ele reprezentînd concluzia. Alte exemple pot fi oferite de contemporani: Hans Fallada scrie FIECARE MOARE SINGUR; E. M. Remarque dă PE FRONTUL DE VEST NIMIC NOU. De o excepţională atenţie s-a bucurat titlul concluzie din partea scriitorilor ruşi. Ruşii sînt cu deosebire atraşi de moralitatea exprimată net şi patetic. Fonvizin îşi intitulează o comedie PREA MULTĂ MINTE STRICĂ; dar campionul mondial probabil niciodată detronat, va rămîne dramaturgul clasic Ostrovski, ale cărui piese se vor intitula: NU TE URCA ÎN SANIA ALTUIA, TRĂIEŞTE DUPĂ CUM SCRIE LA CARTE, BINE-I SĂ TRĂIEŞTI DUPĂ CARTE. BINE-I SĂ TRĂIEŞTI DUPĂ DREPTATE, DAR ŞI MAI BINE-I SĂ TRĂIEŞTI FERICIT, CINE ARE MINTEA ÎNTREAGĂ ÎN CEARTA ALTUIA NU SE BAGĂ, CÎND DĂ DUMNEZEU, DĂ, ORICE NAŞ ÎŞI ARE NAŞUL. Pentru Maxim Gorki aceste titluri constituie argumente pentru a afirma că dramaturgul cunoaşte bine folclorul şi înţelepciunea populară, că în comediile sale există un subiect bine conturat, aşa cum se cade unei bune comedii de moravuri. Nu cunoaştem în literatura română decît un singur titlu din această categorie: este titlul dramei lui Eugen Barbu SĂ NU-ŢI FACI PRĂVĂLIE CU SCARĂ. O explicaţie pentru absenţa lor ar putea fi dată de o caracteristică bine cunoscută a românului care este înţelepciunea toleranţei şi

Scanned with OKEN Scanner

oroarea de teză și dogmă. Aforismele se *practică*, nu se predică.

TITLURI INTEROGATIVE. Sînt uneori fals interogative, dar întotdeauna conţin o cantitate sporită de patetism. OMULE, ÎNCOTRO ? se întreabă Hans Fallada. UNDEI AI FOST, ADAME ? se întreabă Heirich Böll. CE-I DE FĂCUT ? se întreabă Nikolai Gavrilovici Cernîșevski. CINE-I DE VINĂ ? se întreabă Alexandr Ivanovici Herzen. O întrebare are întotdeauna semnificaţia punerii unei probleme arzătoare. Într-o asemenea situaţie, sînt importante două serii de factori : cine pune problema? și în ce termeni este pusă problema? De obicei întrebările corespund, dovadă că, uneori pot fi copiate cînd condiţiile sînt similare. Liuben Karavelov, scriitor revendicat de istoriile literaturilor bulgară, sîrbă și rusă, scrie un roman intitulat SOARTA E DE VINĂ ? vădit influenţat de modelele ruseşti pe care le-a cunoscut. Titlul-întrebare are de asemeni, o altă calitate în suspensia pe care o provoacă, prin curiozitatea pe care o incită și pe care numai lectura cărţii o poate rezolva. O poate rezolva ? În cele mai multe cazuri, da. Autorii mai rafinaţi pun numai întrebarea fără a da o soluţie directă, totală, fără compromisuri, cititorul asistînd parcă la o dezbatere în care el are cuvîntul ultim pentru a decide rezolvarea situaţiei date. Întrebarea poate fi, desigur, retorică, aşa cum se întîmplă cu titlul lui Böll ; atunci cînd e o întrebare serioasă, titlul anunţă neapărat o gravă problemă socială sau etică pentru care e nevoie de discuţii, opţiuni și delimitări. S-ar putea de asemeni, ca titlul să aparţină unui roman sau unei piese polițiste : precaritatea categoriei ne este ilustrată poate și numai de imposibilitatea de a putea distinge după un asemenea titlu dacă sîntem în prezenţa unui roman de detecţie sau

Scanned with OKEN Scanner

unuia de dezbatere și problematică : *Quo Vadis ?* fie el și biblie, poate fi deosebit de *Vous pigez ?*

PROLIFERAREA TITLURILOR. S-ar putea, pornind de la tiluri-arhetip sau prototip, să se urmărească proliferarea titlurilor și să se stabilească motivele pentru care titlurile sînt adoptate, uneori numai cu mici modificări. Ne putem afla în fața unor speculații de ordin comercial sau literar, de replici sau prelungiri, de sentimente de deferență, sau abuz de prestigiu.

Primele exemple ale puterii de proliferare ale titlului le oferă desigur, poemele homerice care s-au bucurat de o excepțională popularitate de la apariția lor, pe toate meridianele europene. ILIADA este cazul genitiv al substantivului Ilion și ar avea sensul de „al Ilionului, asupra Ilionului" ; ODISSEEA are același sens. Modelul titlului a fost legat de specia epopeii și nici o altă epopee ulterioară nu s-a sustras acestei deplasări de sens : BATRACOMIOMACHIA, ENEIDA lui Vergiliu, FRANCIADA lui Ronsard, HENRIADA lui Voltaire, MONACHO-MAHIA de I. Krasicki, HERODIADA, ȚIGANIADA, MIHAIDA, nu de mult, PAPUCIADA lui Camil Petrescu. Așadar, o desinență cazuală devine un sufix caracteristic prin faptul că-și este suficient sie însuși, fiind termenul hotărîtor în formarea titlurilor de epopee.

Exploatarea titlurilor unor opere prestigioase poate fi ilustrată de cele mai multe ori de autori minori, care prin spolierea cadavrelor sfinte nu au reușit să se salveze de la anonimat. După CARACTERELE SAU MORAVURILE ACESTUI VEAC ale lui La Bruyère, apare un rentier eșuat al popularității bine consolidate, care se numește Fortunat Strowski, autor al unei cărți cu titlul CARACTERELE SAU MORAVURILE ACESTUI VEAC în care se arată preocuparea pentru moravurile americane ale secolului douăzeci... După modelul ELOGIUL NEBU-

Scanned with OKEN Scanner

NIEI dat de Erasmus, Jean Cassou își intitulează un roman ELOGIUL NEBUNIEI. Se cunoaște de altfel, o colecție apărută între cele două războaie, de „Elogii" : *Elogiul dezordinii* (Gérard Bauer), *Elogiul frivolității* (André Beaumier), *Elogiul ignoranței* (Bomear), *Elogiul Snobismului* (Marcel Boulanger), *Elogiul cochetăriei* (Gérard Honville), *Elogiul curiozității* (Emile Henriot), *Elogiul bîrfelii* (Abel Hermant), *Elogiul prostiei* (Louis Lotzarus), *Elogiul trîndăviei* (Eug. Morsan), *Elogiul urîțeniei* (Francis de Miomandre), *Elogiul minciunii* (Étienne Rey), *Elogiul egoismului* (Paul Sanday), *Elogiul gurmanderiei* (Jean-Louis Vaudoyér). Nu e dificil de constatat că se păstrează nu numai schema titlului, dar și conținutul, substanța lui : a lăuda așadar acele manifestări umane pe care în genere le socotim defecte... Acestea sînt exemple de maximă servitute ; de obicei însă autorii sînt ceva mai prudenți, intitulîndu-și cărțile prin parafrază sau perifrază, dar rareori titlurile satelit corespund și unei calități similare a textului prototip. După DECAMERONUL lui Boccacio, a apărut HEPTAMERONUL Margaretei de Navarra, apoi PENTAMERONUL lui Gianbattista Basile. În sfîrșit, NOUL DECAMERON apare spre sfîrșitul secolului trecut la Paris. Cartea este compusă din zece volume care se referă la zece teme contemporane, fiecare volum fiind scris de zece autori atunci la modă — de la Émile Zola și Catulle Mendès pînă la Arsène Houssaye. Insubordonările la schema inițială a Decameronului sînt reduse ca semnificație, păstrîndu-se rama de racordare a povestirilor, parcelarea tematică etc.

O intenție onorabilă a autorilor de titluri-satelit, este aceea polemică. Titlul ar fi atunci o replică, sau alteori o prelungire. Singura replică magistrală la un titlu și o operă anterioară este poate numai cel pe care-l datorăm lui Balzac : așadar, după DIVINA COMMEDIA urmează

Scanned with OKEN Scanner

COMEDIA UMANĂ. Dar Balzac nici nu mai încearcă să speculeze ceva din opera lui Dante ; gigantica sa lucrare e, dimpotrivă, o încercare de negare a termenului care i-a servit de confruntare... Alte replici rămîn pierdute prin ungherele istoriilor literare naţionale : NEDIVINA COMEDIE a romanticului polonez Krasinski, DIVINA TRAGEDIE de Henri Bataille.

Acestea ar fi cele mai cunoscute exemple. Urmează apoi seria nesfîrşită a titlurilor mai puţin surprinzătoare, care prelungesc existenţa prototipurilor şi o vor duce pînă în vecii vecilor. Unele dintre ele, acelea care aduc ideea de repetiţie a situaţiilor umane, sînt poate scuzabile. Ideea de recurenţă ne urmăreşte de-a lungul istoriei, completată fiind cu aceea de analogie : dacă faptele omului se repetă, de ce nu s-ar repeta şi titlurile ? Aşadar, după PAMELA, o ANTIPAMELA ; după BĂRBIERUL DIN SEVILLA şi NUNTA LUI FIGARO, CĂLĂTORIA LUI FIGARO, CEI DOI FIGARO, CONVERTIREA LUI FIGARO, POCĂINŢA LUI FIGARO, în sfîrşit MOARTEA LUI FIGARO... ; după HAMLET de Shakespeare, CĂSĂTORIA LUI HAMLET de Jean Sarment ; după CONTELE DE MONTE CRISTO de Al. Dumas-père, FIUL LUI MONTE CRISTO de Theodor Constantin ; după REGELE LEAR, UN REGE LEAR AL STEPEI de I. Turgheniev; după ROMEO ŞI JULIETA, un şir lung din care amintim: ROMEO ŞI JULIETA LA ŢARĂ de Gottfried Keller, ROMEO ŞI JULIETA ŞI ÎNTUNERICUL de J. Otcenasek, ROMEO ŞI JULIETA ŞI LUMINA de alt contemporan de pe la noi, şi aşa mai departe. Nu mai amintim de nenumăratele reluări ale lui Gulliver ; de trezirea tututor morţilor iluştri, a repetiţiilor ; se cuvine însă să amintim de acele reluări subtile de tipul DOCTOR FAUST VRĂJITOR... Succesul volumelor de călătorii îl conduce

Scanned with OKEN Scanner

pe Xavier de Maistre la ideea de a-și intitula o carte *Călătorie în jurul camerei mele*; succesul cărții sale declanșează titlul *Călătorie în jurul grădinii mele de* Alphonse Karr și acea *Călătorie în jurul metresei mele.*

Alteori titlurile proliferate se întîlnesc aproape într-un plan de simultaneități și se explică prin unitatea de viziune estetică a unor scriitori. Realismul bunăoară, inventează „*Tablourile*" și mai ales „*Scenele*", întîlnite la Monnier, Balzac, Murger, Stendhal, Filimon, Conscience : *Scene din viața artiștilor, Scene din viața tinerimii, Scene din viața reală, Scene din viața particulară, Scene din viața intimă, Scene din viața flamandă* etc. etc. Scenele apar eventual în subtitlu, ca la Stendhal sau Filimon.

Merită desigur să ne oprim la titlurile replică bazate pe parafrază și calambur, marcînd întotdeauna o modalitate parodică sau persiflantă. După modelul clasic PROMETEU ÎNLĂNȚUIT sau după cel de tipul OEDIP REGE, Alfred Jarry scrie UBU ÎNLĂNȚUIT și UBU REGE, iar A. Gide UN PROMETEU RĂU ÎNLĂNȚUIT. E. A. Poe scrie A 1002-a NOAPTE A SEHEREZADEI, continuat fiind de nenumărate cărți care parafrazează titlul ciclului 1001 DE NOPȚI ; 1001 DE ZILE, 1001 DE MINCIUNI. etc. Americanul Ring Lardner parodiază pe Swift cu GULLIVER TRAVEL'S *(Călătoriile lui Gulliver)* în GULLIBLE'S TRAVELS *(Călătoriile unui credul).* Cu totul rarisime sînt cazurile cînd un autor își angajează propriul său personaj devenit sau nu celebru, într-un conflict cu un personaj celebru. Maurice Leblanc scrie ARSÈNE LUPIN CONTRA HERLOCK SHOLMES, iar bulgarul A. Guleaski AVAKUM ZAKOV CONTRA JAMES BOND AGENTUL 008. Sensul unor astfel de speculații nu mai necesită comentarii.

Scanned with OKEN Scanner

O altă categorie de operații speculante și indiciu al proliferării, este aceea a titlurilor care nu se referă la alte titluri, ci la locuri comune, cum sînt miturile, legendele, marile evenimente. Dar cum un mit este el însuși un titlu, numele unui personaj mitologic fiind suficient pentru a declanșa în cititor sensuri și fapte, ele pot fi considerate tot titluri arhetip. Titlurile mitologice, chiar atunci cînd operele nu reproduc literar povestea cunoscută, dar o circumstanțializează, oferă o sugestie sigură pentru înțelegerea cărții. Paralelismul construit se bazează de asemeni pe ideea repetabilității faptelor umane în timp și spațiu. ULYSSE de James Joyce este un exemplu notoriu ; același raționament l-a condus pe Faulkner să intituleze romanul dedicat familiei Sutpen ABSALOM ! ABSALOM ! Procedeul poate fi întîlnit oriunde. Un roman de Eugen Barbu care surprinde momentele apariției lumii socialiste din haosul preexistent, se va numi FACEREA LUMII. Alteori însă, raporturile dintre un titlu mitologic și conținutul cărții este foarte vag, sau chiar inexistent. Pornind de la *Decalog*, un roman devine A XI-A PORUNCĂ ; un roman se poate numi UCIDEREA PRUNCILOR și să nu amintească în nici un fel de faptul biblic. ASEDIUL JERICHONULUI de cunoscuta romancieră mondenă dintre cele două războaie care era Florence Barclay, relatează asediul de șapte zile la care este supusă o femeie voluntară de un bărbat ambițios și probabil îndrăgostit... În cazurile cînd opera nu reactualizează direct mitul sau legenda, ca în acest exemplu, titlurile au mai mult niște justificări sentimentale. Ele nu sprijină opera, dar păcălește cititorul prin asociații facile și fortuite, prin metafore de altfel familiare romanului galant din epoca fericită a clanului Scudéry.

Scanned with OKEN Scanner

FRUMUSEȚEA UNOR TITLURI AFECTATE. Anumite titluri oarecum metaforice, disjuncte sau conjuncte cărții, în orice caz eficace din punct de vedere comercial și literar, conțin un grad de prețiozitate puțin comun titlurilor obișnuite. Prețiozitatea se realizează fără doar și poate într-un anumit moment dat, și ea este cu atît mai marcată cu cît asemenea modele sînt mai puțin utilizate în momentul respectiv. Precizarea este necesară, deoarece s-ar putea ca un titlu deloc afectat să devină cîndva afectat, după cum se poate imagina situația cînd într-un moment dat, un titlu poate fi sau nu afectat, în funcție de un sistem de criterii particular fiecărui cititor. Un titlu cum este DOUĂ SAU TREI GRAȚII este unul afectat. Dar asemenea titluri sînt mai ales apanajul femeilor din secolul nostru. Dorothy Parker scrie NU ATÎT DE ADÎNC CA UN PUȚ și ARANJAMENT ÎN ALB ȘI NEGRU; Margaret Kennedy, SINGURĂTATE ÎN TOVĂRĂȘIE, Katherine Anne Porter, PALID CAL, PALID CĂLĂREȚ. O autoare de titluri rafinat afectate este desigur, Marguerite Durras, la care un anumit mister se conjugă cu un impresionism elaborat și care lasă pînă la urmă cititorul în cea mai totală necunoștință de cauză : DUPĂ AMIAZA DOMNULUI ANDESMAS, MICUȚII CAI DE TARQUINIA, MODERATO CANTABILE, ZILE ÎNTREGI ÎN COPACI. În general asemenea titluri spun mult despre carte fără a spune de fapt nimic : așadar, o categorie de titluri de mare eficacitate, ca și cele polițiste cu care se înrudesc.

TITLURILE NOULUI ROMAN. Poate că nici o mișcare literară, cu excepția suprarealismului, nu a acordat atîta atenție fiecărui amănunt, fiecărui detaliu al construcției literare, cum face noul roman. Este o onoare pe care trebuie să i-o recunoaștem. Era firesc ca mai ales ele, titlurile, să se bucure de o atenție specială. Dar ce

Scanned with OKEN Scanner

este un nou roman ? Este aproape orice, toate posibilităţile de existenţă anterioare ale romanului, cuplate, sintetizate. Roman metafizic, roman construit pe paradox, roman metaforic, roman al privirii, roman al relativismului, roman aventură, roman care-şi inventează propria formă, roman întrebare asupra realităţii etc. etc. La aventura romanului contemporan, titlul participă cu brio. O primă observaţie care trebuie făcută, este că titlurile noului roman sînt clare în ele însele, nedeosebindu-se întru nimic de mai vechiul roman. Valoarea lor este însă pusă în evidenţă prin confruntarea cu cartea, lucru care nu s-a făcut niciodată cu o asemenea forţă ca aici. Titlul nu spune relativ nimic despre conţinutul cărţii ; de fapt el poate fi considerat o metaforă, cam în sensul în care orice asociaţie logică este o metaforă. Dintr-un alt punct de vedere, dacă romanul este o întrebare pusă realităţii, deci o ipoteză, atunci titlul este o întrebare pusă romanului, adică o ipoteză. Un titlu este atunci ipoteza unei ipoteze, sau invers, o ipoteză pentru care romanul este o ipoteză. Titlul este prin urmare clasă, iar ipoteza pe care o construim asupra romanului făcînd abstracţie de titlu este termenul. În orice caz există un puternic conflict între titlu şi carte, care nu trebuie rezolvat, aşa cum un paradox nu trebuie să fie rezolvat, pentru că atunci nu mai este paradox, iar o receptare nonparadoxală a realităţii fenomenale sau artistice nu mai are acea bogăţie interioară după care umblăm cu toţii. Titlul unui roman nou este ca şi romanul, un titlu experimental. Ambiguitatea nu poate desigur lipsi : a spune cît mai multe lucruri contradictorii este desigur o performanţă ; cînd aceste informaţii date de titlu mai sînt emise şi prin intermediul unei metafore sau unei serii de detalii adiacente, titlul este de o mare eficacitate. LA JALOUSIE pare a fi un titlu simplu din categoria titlurilor monografice. Dar nu există

Scanned with OKEN Scanner

în această carte individul gelos, mai mult, numai titlul ne conduce la ideea că romanul se referă la o poveste cu gelozie : nu există în realitate nici un element în acest roman care să sugereze măcar, că în conștiința unui individ, în sufletul său, se produce acest sentiment. Dacă doriți să verificați lucrul acesta, nu aveți altceva de făcut, decît să recitiți cartea, s-o reevaluați, făcînd abstracție de titlu. Revelația va fi izbitoare. Un întreg roman primește un sens numai prin titlu. În ce constă titlul atunci ? În a fi un răspuns la o ghicitoare care este cartea. Titlurile lui Robbe-Grillet se mai bazează apoi, pe un joc echivoc de cuvinte : la jalousie înseamnă gelozie, dar fonetic el seamănă cu „jaluzele" amintite în roman cu consecvența acordată unui simbol-cheie. LE VOYEUR (cel care vede, martorul) seamănă cu *voyer*, funcționar, ba și cu *voyou*, „pungaș". Imposibilitatea de a alege între variante foarte asemănătoare, face ca încercarea de a identifica personajul amintit în titlu să fie sensibil îngreunată. După VALURILE de Virginia Woolf, un roman de Nathalie Sarraute se numește PLANETARIUM, un titlu fără îndoială metaforic, dar metaforic în sensul asociației din științele fizico-chimice. Imaginea planetariumului ar corespunde unei lumi, care ca și imaginile date în celebrele teatre astronomice, este în același timp confecționată și inexplicabilă, ca și cosmosul, a cărui mișcare și legi ne scapă, pentru care motiv îl vedem ca o mișcare absconsă.

PORTRETUL UNUI NECUNOSCUT amintește de portretul unui necunoscut pe care naratorul l-a întîlnit într-un muzeu, pentru ca metafora să devină apoi prin transfer, chiar denominatorul personajului, obiect al romanului, acel tată necunoscut, sau tot așa de puțin cunoscut ca și un portret anonim. Interesant este că între titlu și romanul propriu-zis funcționează un joc destul de larg, generat de o relativitate riguroasă, dacă se poate spune

Scanned with OKEN Scanner

așa ceva, o relativitate care există ca atare între propriile ei limite date de propriile teme și metafore ideologice. Astfel se face că titlurile pot fi interschimbabile între opere și chiar autori : DRUMUL FLANDRELOR poate fi înlocuit cu ÎN LABIRINT, acesta poate fi înlocuit cu PLANETARIUM, iar acesta cu PORTRETUL UNUI NECUNOSCUT etc. etc. Se întîmplă aici un fenomen ciudat, dar la o adică explicabil. Există în mai toate muzeele lumii niște tăbliţe anexate unui obiect pe care-l denumesc : în cazul unor opere cunoscute, ele sînt inutile. Receptorul a început odată, cîndva, prin a intra în contact simultan cu opera și denumirea ei, ba chiar mai întîi cu descrierea ei. Nu ne putem însă imagina un muzeu în care nu apar obiectele, ci numai tăbliţele designative. În cazul unei statui sau tablou clasic, nu există dificultăţi de recunoaștere și nici chiar de denumire : Zeus nu poate fi decît Zeus, Gioconda nu este modificabilă sub aspect indicativ. Tot așa nu pot fi modificabile numele unor tragedii ca HAMLET sau ROMEO ȘI JULIETA. Dar picturile nonfigurative moderne pot primi aproape orice denumire fără pierdere estetică sau de informaţie. Este un privilegiu pe care numai relativismul și abstracţiunea modernă îl are. Un record în această privinţă l-a obţinut fără îndoială, Marc Saporta cu COMPOSITION Nr. 1, operă formată dintr-un număr de cartoane tipărite, care se amestecă între ele ca un pachet de cărţi de joc.

Poate că nu romancierul contemporan a descoperit primul acest tip de titluri. S-ar mai putea vorbi eventual, despre titlurile așa numitului „roman ironic“ după R. M. Albérès, titluri de fapt relative, aflate într-un fel de libertate faţă de carte, de disjuncţie, de relativizare a conţinutului cărţii prin titlu și a titlului prin conţinutul cărţii. Un roman de Valéry Larbaud se numește FERMINA MARQUEZ, personaj de care este vorba numai incidental

Scanned with OKEN Scanner

în carte ; Alejo Carpentier își intitulează o capodoperă SECOLUL LUMINILOR; romanul relatează cele mai inimaginabile atrocități și absurdități care se produceau în acele frumoase timpuri ale raționalismului și liberalismului. În sfîrșit, Marcel Schwob semnează o carte intitulată CARTEA MONELLEI, în care o prostituată vorbește despre orice, numai despre existența ei nu, pentru ca în finalul cărții această existență să fie expediată rapid, în treacăt, pe două pagini incolore. Această categorie de titluri reprezintă probabil una dintre culmile de rafinament care pot fi atinse, și care poate fi în continuare sursă de mari succese, dacă se ține seama de psihologia lecturii momentului căruia îi aparține.

TITLURILE ABSOLUTE. Sînt marile descoperiri arhetip de care am mai vorbit, dar sînt și titlurile care nu se pot reduce la nici una din schemele cunoscute, fiind ele însele arhetipuri. Sînt poate descoperiri fericite, accidente cu totul întîmplătoare, din care se poate da un exemplu datorat lui Samuel Beckett : *Comment c'est...* Titlul acestui roman reprezintă de fapt primele cuvinte dintr-o frază echivalînd întregul roman, care privit astfel, nu are titlu, sau întregul text este un titlu care începe astfel : COMMENT C'EST... COMMENT C'ETAIT, AVANT PIM, AVEC PIM, APRÈS PIM... etc. pentru ca ultimele cuvinte ale romanului să se poată situa într-o recțiune cu pseudotitlul și deci cu primele cuvinte ale începutului. Procedeul vrea să demonstreze ideea scumpă lui Beckett că orice structură imaginată nu-și aparține ei înșiși, deși este izolată, căci tot ceea ce poate fi imaginat nu este decît o absurdă și interminabilă continuare a unei fraze căreia îi lipsește primul cuvînt, TITLUL, care ar explica totul.

În încheierea acestei lungi și incomplete prezentări a principalelor posibilități de existență a titlurilor, va tre-

Scanned with OKEN Scanner

bui poate să-i demonstrăm și rațiunea. Pentru aceasta, e suficient să amintim că există trei tipuri fundamentale de a citi o carte :

1) a-i citi titlul ;
2) a citi cartea fără a ține seama că are un titlu ;
3) a citi cartea și a o confrunta cu titlul și, varianta inversă, a citi titlul și a-l confrunta cu cartea.

Efectele tuturor tipurilor de lectură sînt previzibile. De fapt, totul se bazează pe mecanismul așteptării : un titlu ca și cartea trebuie să dea naștere unor ipoteze. Orice titlu este o așteptare rezolvabilă prin lectură, o așteptare realizată prin verificarea previzibilității, sau frustrată prin absența diagnosticului. Orice scriitor trebuie să cunoască pentru ce tip de cititor scrie, dacă ține să-l mulțumească pe deplin. Orice măsură de precauție luată în acest domeniu periculos care este literatura, nu va fi inutilă.

În sfîrșit, la rîndu-i, cititorul poate refuza o carte fără a depăși lectura titlului, ba chiar cu un oarecare efort, o poate și citi în întregime în aceleași condiții.

MIORIȚA, CA AȘTEPTARE. Un neajuns sau poate o particularitate a tuturor valorificărilor culte ale *Mioriței* îl constituie faptul că ele *finalizează* situația arhetip. Opera literară, fie ea scrisă de Mihail Sadoveanu sau de Valeriu Anania, începe de fapt exact de acolo de unde balada se termină, narînd uciderea păstorului și ce se întîmplă mai pe urmă, ca în varianta *Oaia năzdrăvană* culeasă de G. Dem. Teodorescu. Dacă acestei balade i se găsesc justificate și profunde semnificații filozofice, valorificările diminuează încărcătura spirituală inițială prin deplasare de funcție și prin transformarea prezumției în afirmație.

Scanned with OKEN Scanner

Care este, schematic, conflictul din *Mioriţa* lui Vasile Alecsandri, varianta care interesează cel mai mult ? Doi ciobani cu obîrşii diferite se hotărăsc să-l ucidă pe un al treilea pentru că are o situaţie materială mai bună. Dar Mioriţa îşi previne stăpînul asupra proiectului de asasinat care urmează să se producă la apusul soarelui. Toate verbele indică situarea acţiunii în viitor. Ciobanul nu a fost încă ucis şi suspendarea acţiunii nu certifică în nici un fel dispariţia sa, după cum nu se poate ca nici măcar să fie dezminţită. Gîndindu-se la consecinţele morţii, ciobanul priveşte faptele ca *posibilităţi* : „Şi de-ar fi să mor / în cîmp de mohor... Ş-oile s-or strînge / pe mine m-or plînge... Iar dacă-i zări / Dacă-i întîlni / Măicuţă bătrînă..." etc. Replica ciobanului nu constituie o lamentaţie sau dovada unei viziuni fataliste pusă în seama unui tradiţional deficit de militantism : ea indică numai o viziune practică prelungită în plan ipotetic, necesară unui eventual deznodămînt care nu se cristalizează.

Mioriţa, ca şi orice variantă care ar proveni din ea, se poate realiza cu maximum de valoare artistică numai ca *aşteptare*, ca stare potenţială a ameninţării, fără semne de finalizare.

Aceasta este de altfel nu numai o situaţie literară, ci însuşi sensul cel mai adînc al mitului, care duce direct la însăşi soarta poporului român, trăind de-a lungul veacurilor aşteptarea nerezolvată a unei opresiuni.

CÎMP ŞI PERSPECTIVĂ NARATIVĂ. Privită în detalii, o naraţiune apare ca fiind compusă dintr-o serie de monologuri, dialoguri, portrete, descrieri de obiecte, gesturi, peisaje, descrieri biografice, morale, dintr-o succesiune de locuri comune, de procedee, care nu aparţin numai prozatorului respectiv, ci tuturor prozatorilor care s-au afirmat ca atare vreodată. Există constituenţi ai na-

Scanned with OKEN Scanner

rațiunii prin care autori foarte diferiți pot fi apropiați unii de alții : e suficient să extragem unele segmente relativ delimitate (în sensul că ele pot oferi o informație care nu mai are nevoie de alte amendări) din Hugo care comparate cu segmente extrase din Balzac, Duiliu Zamfirescu și Gogol, prezintă similitudini care merg pînă la identitate. Există formule introductive comune pentru secolele al XVIII-lea și al XX-lea ; există conflicte, situații, personaje comune unor Diderot și Moravia, iar distribuția constituenților poate fi aceeași, dincolo de limitele geografice și programele estetice, și nu este lipsit de interes faptul că nu de mult s-a demonstrat existența unor identități de structură narativă a romanelor din serialul «James Bond» cu vechile epopei homerice și cu basmul popular. Privite la nivelul acestor locuri comune, operele ar fi neutralizabile. Operația de inventariere a constituenților ar fi fără îndoială foarte utilă unei eventuale descrieri a literaturii, dar nu și uneia privind un anume individ, a unei personalități, așa cum cărămizile n-ar putea defini profilul unui arhitect.

Un prozator începe să devină el însuși de la acele nivele ale operei de la care nu mai este reductibil. Asemenea „nivele" pot fi de natură foarte diferită : ele sînt reprezentate de tensiunile filozofice și morale ale operei marcate și de structurile formale cele mai generale. Mai ușor de descris sînt evident echivalentele formale care, cu cît vor fi împinse înspre totalitatea operei, vor fi mai semnificative pentru însăși intenționalitatea ei, căci ele vor fi în mai mică măsură neutralizabile.

Raporturile stabilite între constituenții operei, distribuția acestora într-o anumită ordine conformă unui principiu sistematizator, sînt analoage oricărei structuri servind pentru comunicație. Versurile „Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă" sînt formate dintr-o suc-

Scanned with OKEN Scanner

cesiune de cuvinte care nu au legătură între ele decît prin voința autorului. Altfel, fiecare dintre ele conține o informație oarecare, independentă de conținutul celorlalte, dar mesajul general nu este conținut în fiecare dintre ele, după cum nici noțiunea de vers, rimă sau ritm nu este conținută în vreunul dintre cuvinte. Sensul, ca și ritmul, sînt datorate unei perspective care organizează structuri comprehensive. Aceleași raporturi stabilite între cuvinte, între tranșele semnificative care compun un mesaj, se pot observa și la nivelele cele mai generale ale unui roman sau epopei. *Decameronul* nu există numai prin povestirile în sine și nici numai prin morala pe care o degajă : el există și prin schema în care este ordonată substanța narativă. Se cunoaște culegerea *Il novellino* cam din aceeași perioadă, care nu a avut și poate că nu va avea vreodată popularitatea cărții lui Boccaccio, tocmai pentru că ea este o culegere și nu o construcție : ea nu apare ca un *individ*, ci ca o *colecție*, deși fiecare povestire pe care o conține nu este mai puțin interesantă decît povestirile lui Boccaccio. Același lucru se poate spune confruntînd o colecție de basme orientale cu ciclul *1001* de nopți, sau o culegere de nuvele cu romanul *Groapa*. S-ar putea afirma de asemenea că semnificația *Divinei Commedii* nu constă numai în descrieri ale realității istorice sau ale imaginației, ci mai ales în acel formidabil edificiu simbolic construit cu o minuțiozitate inegalabilă. În toate aceste cazuri, nu numai constituenții au importanță, ci și modul lor de relaționare : s-ar spune chiar că relația are aceeași valoare ca și relata și că ambele sînt subordonate unui întreg care este structura comprehensivă.

Structurile comprehensive sînt rodul unor perspective. Ele nu aparțin realității fenomenale. Romanticii și mai apoi teoreticienii psihologiei formei au afirmat inexis-

Scanned with OKEN Scanner

tența unei obiectivități în sensul strict al cuvîntului, idee acceptată și de G. Călinescu : nu există istorii, ci istorici, iar o istorie e valabilă în măsura în care propune structuri acceptabile. Un fapt consumat nu exprimă nimic, așa cum un constituent în sine nu explică decît prea puțin realitatea : el nu devine semnificativ decît în măsura în care e integrat într-un aranjament, lucru în aceeași măsură valabil pentru opera literară și pentru construcția științifică. Romancierul ca și savantul, este un creator căruia realitatea îi oferă elementele plasabile într-un sistem potrivit unei logici oarecare.

Spre deosebire de orice altă latură a construcției literare, structura cea mai generală este realizată conștient. Ea presupune un act deliberat, alegeri voluntare. Leibnitz afirma că Dumnezeu a creat lumea calculînd ; romancierul, dacă nu o creează, cel puțin o reconstruiește tot prin calcul. Mai mult chiar, un mare creator de structuri epice cum este Liviu Rebreanu, avea curajul să afirme că artistul este mai mare decît Dumnezeu, pentru că el creează ființe nemuritoare și nu efemere. Pornind de la datele pe care realitatea i le oferă disparat, el construiește dorind dacă nu să explice, cel puțin să sistematizeze. Balzac ar fi fost un romancier acceptabil pentru vremea sa, dar el devine memorabil de abia din momentul în care i se relevă ideea de *Comedie umană*, edificiu coerent, definibil exact printr-o formulă de Paul Klee, ca o realitate exactă și nelimitată. Același lucru se va putea afirma în legătură cu *Război și Pace*. Romanul este „cosmic" și „monumental", cum a fost calificat mai curînd afectiv pînă acum : în cazul unor asemenea structuri, noțiunea de autenticitate își pierde semnificația sau și-o relativizează. Napoleon nu este un Napoleon din realitate și, de fapt, un Napoleon real nici nu mai există pentru omul contemporan. Dar Napoleon emis de Tolstoi este un

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere ideal, singurul pentru creatorul structurii date. În raport cu romanul lui Tolstoi, valetul împăratului propune un Napoleon mai autentic, dar are el o valoare semnificativă echivalentă ?

O structură ireductibilă nu presupune însă cu necesitate, dimensiuni galactice. Cinci pagini pot exprima același lucru. O parabolă de Kafka sau un roman de două pagini scris de Beckett pot constitui dovezi concludente ; iar valoarea operei proustiene nu constă numai în dimensiunile ei sau în noutățile tehnice aduse la nivelul fluxului narativ : aceste elemente pot fi detectate și la alți prozatori, la Montaigne și Sf. Augustin, la Saint-Simon și Amiel, ba chiar și la Marivaux și Crébillon-fiul. *À la recherche du temps perdu* este însă o combinație unică de memorie voluntară și involuntară, o operă care repetîndu-se pe sine și refăcîndu-se prin detalii, se subordonează acelei structuri închise prin ultimele rînduri ale unui volum ce par o prelungire ale primelor rînduri din același volum și în care se continuă. O astfel de structură poate fi exact definită prin noțiunea matematică a cîmpului, care este un sistem de variabile sau un ansamblu cu un număr finit sau indefinit de valori simultane.

Structurile de ansamblu au avut forme specifice în fiecare epocă, dar evoluția literaturii a dus mai degrabă la o coexistență, decît la o excludere a celor mai vechi. A existat mai întîi un personaj, un erou, care prin însăși existența sa realiza un cîmp narativ avînd o amploare direct determinată de personalitatea eroului, așa cum se întîmplă într-o seamă de opere, de la *Odiseea* la *Desculț* de Zaharia Stancu, unde constituenții sînt pur și simplu lipiți după tehnica modernă a pulberilor comprimate. Un grup de personaje, ca în *Decameronul* sau în *Hanul Ancuței*, pot crea la rîndul lor un cîmp, de-

Scanned with OKEN Scanner

terminat în aceeași măsură de natura personajelor și de semnificația locului care le concentrează. Există evident și locuri ce se prezintă ele însele ca niște cîmpuri, modelele cele mai la îndemînă fiind *Tortilla Flat, Groapa* sau *1793* de Hugo. Alte cîmpuri sînt realizabile prin motivele „teatru în teatru", „lumea ca teatru" sau „viața ca vis" : romanticii și suprarealiștii au creat din abundență cîmpuri onirice în care elementelor realității li se conferă rolul de constituenți și derivați aranjați după liniile de forță ale visului. Unul dintre tipurile cele mai frecventate de romanul modern, dar și unul dintre cele mai simple cîmpuri, este acela al așa zisului „roman fluviu", unde totalizarea este pur istorică. Dar, un roman fluviu poate deveni plictisitor ca un fluviu, și el este cu atît mai plictisitor cu cît este mai lung : oricît ar fi de exactă expunerea biografiei sociale a unei familii, oricît de completă ar fi, ea este structural vorbind reductibilă la o secvență din Plutarch sau Suetoniu.

Crearea oricărei structuri semnificative implică ideea de ubicuitate. S-a defăimat mai ales de către moderni omniprezența autorului pentru motivul că veridicitatea ar fi diminuată, și astfel s-a impus perspectivei restrictive, monologul interior și exterior, persoana întîi singular, documentul și dicteul, micul fapt adevărat suficient sieși. Dar, oricît ar părea de ciudat, noile procedee nu sînt decît diferite forme și manifestări ale perspectivei naturaliste și pozitiviste în literatură, care și-a subordonat sau s-a subordonat altor domenii ale spiritului. Ceea ce s-a realizat astfel, a fost mai ales descrierea omului dintr-un punct de vedere imediat, adică profund limitat ; s-au descoperit noi zone ale realității, dar s-au unilateralizat noile zone descoperite, îngustîndu-se perspectiva asupra realității descrise. Un autor de structuri se poate situa în realitatea propriei sale opere, sau

Scanned with OKEN Scanner

o poate privi din afară : acest lucru este bine cunoscut, dar s-a crezut îndeobște că un creator de ample structuri este cel situat în afara operei sale, ca și cum dintr-o perspectivă exterioară nu se pot produce și construcții mărunte. Dar se pot imagina și construcții interioare degajate dintr-o perspectivă infinită, așa cum au propus romanticii sau absurzii, în care caz perspectiva implicată este redusă la infinitul mic. Fenomenul se explică prin prezumtivele raporturi ale valorii punctuale a perspectivei angajată față de infinit. Din perspectiva ipotetică a unui infinit pe care valoarea punctuală o imaginează, valoarea respectivă apare ca imuabilă și în același timp pierdută într-o infinitate de alte valori punctuale ; pe de altă parte, dintr-o perspectivă punctuală, infinitul apare într-o ipoteză ca o valoare punctuală, după chipul și asemănarea acesteia, sau ca o infinitate de valori punctuale, ca o infinitate de valori variabile prin natură și poziție. Gîndirea unuia din termenii sistemului Eu-Noneu prin ipoteza celuilalt oferă posibilitatea construcției unui cîmp de o amploare infinită și care poate lua valori numai față de sine. Viziunea scriitorului poate fi mai largă sau mai restrînsă, reflectînd așadar noțiunea de cîmp din optică, unde cîmpul este porțiunea de spațiu în care un punct trebuie să fie dispus pentru a fi văzut cu ajutorul unui instrument optic. Modelul ideal de cîmp optic ar fi acela infinit de amplu, pentru a permite îmbrățișarea unui spațiu total fără a fi nevoie de o deplasare a instrumentului. Un cîmp cu un număr redus de puncte de interes este caracteristic unei viziuni limitate asupra lumii : viziunea se lărgește însă pe baza unei abordări polivalente ca și în virtutea unei voințe iradiante în absolut și care devine astfel ea însăși obiect și subiect de revelare. Romanul unui individ are un cîmp mai restrîns decît

Scanned with OKEN Scanner

acela al unei colectivităţi, iar romanul unei colectivităţi este mai restrîns în ceea ce priveşte cîmpul faţă de un roman „cosmic". O comparare a romanelor *René, Pe Donul liniştit* şi *Război şi Pace* poate dovedi adevărul acestor afirmaţii. Pe de altă parte, în virtutea extremelor care se ating, un roman al individului care se confundă cu o dogmă sau cu o voinţă oferă o perspectivă cosmică : dar individul ar trebui să se numească demiurgul.

Cîmpurile absolute sînt împiedicate să se realizeze ca atare în literatură prin faptul că literatura este o artă supusă principiului succesiunii şi nu simultaneităţii. Altfel, dincolo de convenţia de descriere, cîmpuri absolute au încercat să schiţeze Aldous Huxley, Dos Passos, Jules Romains în unele romane unanimiste. Perspectiva totală, din care este absent tocmai un punct care e perspectiva, a fost gîndită de taoism şi budism, de Schopenhauer care vedea absolutul ca manifestare simultană a tuturor posibilităţilor fiinţei şi nefiinţei, reprezentării şi voinţei de reprezentare. Un J. L. Borges imaginează cîmpuri în care toate perspectivele şi obiectele perspectivei sînt coagulate într-o unitate absolută, într-o totalitate teoretică.

Privit în sine, indiferent de perspectiva care-l realizează, cîmpul poate varia între limitat şi ilimitat. Scriitorii clasici mai ales, adoptă cîmpurile limitate, întrutotul similare celor din pictură, sculptură, arhitectură sau heraldică, unde cîmpul reprezintă orice suprafaţă limitată, servind de fond pentru o figură oarecare. Cîmpul nelimitat devine el însuşi figură, iar definirea sa se face prin descrierea figurilor interioare şi a relaţiilor dintre ele. Cîmpul astfel descris este acela din electricitate sau magnetism, adică orice spaţiu în care se găsesc corpuri electrizate, avînd linii de forţă prin care se cunoaşte di-

Scanned with OKEN Scanner

recția și intensitatea fiecărui punct în funcție de coordonatele sale. În asemenea cîmpuri perspectiva lipsește și, odată cu ea, semnificația ansamblului, semnul său, căci descrierea se face de la o distanță infinită sau din interiorul cîmpului, în ambele cazuri cîmpul existînd în sine, ca ceva mai mult decît o totalitate de obiecte. Cîmpuri absolute de obiecte încearcă să schițeze Alain Robbe-Grillet, iar cîmpuri psihologice prin tropisme, constituenții ultimi ai mecanismului uman, apar la Virginia Woolf și Nathalie Sarraute. Un cîmp în sensul teoriei probabilităților este prezent în *Anii de peregrinări ai lui Wilhelm Meister* de Goethe sau în *Omul fără însușiri* de Robert Musil. Cîmpul este în aceste cazuri un complex de obiecte fizice și acțiuni umane privit în totalitatea lui relațională care presupune complementaritatea contradictorie și simultaneitatea. Timpul, locul, personajele, observă Gerhardt Baumann, fără a putea fi omise, devin neesențiale, căci nu mai sînt descrise prin ele însele, ci ca relații.

O exemplificare extrem de sugestivă a acestui tip de cîmp se poate face prin Nopțile Walpurgice din *Faust* de Goethe. *Visul unei nopți de Walpurgie* conține bunăoară un mare număr de personaje mitologice, alegorice, personificări etc. care se desprind dintr-un spațiu necunoscut pentru a-și rosti replica particularizatoare, după care dispar așa cum au apărut. Este însă tot așa de posibil ca ele să se deplaseze pentru a se oferi privirii lui Faust, sau ca Faust să se deplaseze și în drumul său să le întîlnească ; cert este că în cadrul acestui cîmp perspectiva și obiectul ei sînt apariții aleatorice, existînd atît cît există și prezența lor verbală care nu reprezintă nici răspunsuri, nici întrebări, nici răspunsuri la întrebări, nici replici care să ceară replica. Personajele sînt neutralizabile prin operația de

Scanned with OKEN Scanner

comutare, poziția lor în cîmpul „nopții" fiind explicată printr-o tipică formulă a nedeterminării. Orice serie de personaje poate ilustra această situație. *O pereche,* un *Călător curios, Ortodoxul, Un artist nordic* ies în primul plan pentru a-și rosti catrenul :

O pereche
Pas mărunt și salt înalt
Prin miresme și prin rouă,
Dai adesea din picior,
N-o să zbori nici chiar cu două.

Călător curios
E un joc de măști acesta ?
Să mai cred vederii, zici ?
Oberon, frumosul zeu,
E și astăzi pe aici ?

Ortodoxul
N-are gheare, n-are coadă,
Îndoieli însă nu-mi fac,
Ca și zeii din Grecia
E și el un simplu drac.

Un artist nordic
Schiță e tot ce pictez
Schiță doar, oricît asud.
În răstimp mă pregătesc
De-o călătorie-n sud.

(Traducere de Lucian Blaga)

Dacă succesiunea dată de Goethe reprezintă ordinea 1, 2, 3, 4, se poate încerca citirea replicilor în alte succesiuni, bunăoară 1, 3, 2, 4 ; 1, 4, 3, 2 ; 1, 3, 4, 2 ; 4, 3, 2, 1 etc., dar rezultatul va fi același : tensiunea poetică nu este întru nimic modificată, nici gradul de

Scanned with OKEN Scanner

inteligibilitate al mesajului sau cantitatea de informație oferită. Faptul se explică în primul rînd prin anularea factorilor timp și spațiu și chiar a ideii de personaj, care apare ca simplă virtualitate actualizabilă accidental și fără recurs. Un asemenea cîmp refuză anecdotica și narațiunea : prezență pură, el lipsește termenii incluși de trecut și de viitor și, în consecință, de posibilitatea devenirii. Fiecare personaj este eventual propria sa anecdotă și prezență instabilă, funcție variabilă într-o plasmă magică. O noapte a Walpurgiei cunoaște numai simultaneitatea și nu succesiunea temporală. Înlănțuirea termenilor nu se face *între ei*, de la cauză la efect, și timpul nu devine cronologie, adică nu marchează un proces de dezvoltare sau progres. Structura visului, natura nopții, care este prin excelență nedeterminare și mediu magic, reprezintă în acest sens cîmpul. Prozatorii moderni vor încerca și ei să realizeze asemenea cîmpuri mai ales prin folosirea prezentului continuu și a morfologiei prezumțiilor.

Necesitatea unei structuri comprehensive, structura însăși, pot fi considerate ca niște dogme și sînt realmente dogme cărora autorul trebuie să li se supună de bună voie. Amploarea unei perspective se află în raport direct cu natura dogmei care nu presupune, ci stabilește adevăruri totalmente acceptabile. Absența unei dogme, a perspectivei, nu este un avantaj, ci o condamnare a autorului : ea trădează absența geniului sau a coerenței. Croce explica mediocritatea unui autor prin coexistența unor personalități interioare diverse și contradictorii. Mulți autori de excepție s-au pierdut datorită absenței unității interioare care dă perspectivă unică asupra lumii, care a dus implicit la imposibilitatea de a crea cîmpuri ireductibile.

Scanned with OKEN Scanner

FANTEZIE ŞI IMAGINAŢIE. Un act de fantezie pură e oferit de supralicitarea exterioară a textului literar. *Vînătorile* lui Dumitru M. Ion sînt dotate cu un motto, al cărui rost este aici să meargă nu în sensul explicitării, ci al implicitării. Mottoul e extras din *Simplex Simplicissimus*, iar numele autorului e evident, transcris integral: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Dacă fantezia mizează pe indecizie, care presupune dislocarea atenţiei prin distribuţie, mottoul devine atunci un procedeu, alături de alte procedee ca dedicaţia şi subtitlul. *Vînătorile* au o dedicaţie generală către X, dar unele poeme ale aceluiaşi volum prezintă dedicaţii către Y, W, Z. O poezie are titlul *Vînătorile de fluturi* şi subtitlul *Teoremă; Vînătorile de toamnă* se supraintitulează *Cîntec*. Aceste manifestări ale fanteziei ţin de alexandrinism: Homer sau Shakespeare nu au dat dedicaţii şi nu şi-au anexat mottouri, iar constructorilor de piramide nu le-a trecut probabil prin cap să-şi decoreze monumentele cu etichete sau cu inimioare străpunse de către o săgeată.

Un alt semn al fanteziei este chiar intitularea generică şi simultan creatoare de indeterminare. Volumul se numeşte *Vînătorile*; titlul fiecărui poem asigură acestui cuvînt o poziţionare relativă. E necesar deci să se lipsească de un sens precis cuvîntul, pentru a aduce o aparentă unitate unui grup de poeme. Autorul contemporan ştie că situarea în zona plachetei eterogene, care nu se prezintă ca un *cîmp*, ci ca o colecţie, nu poate primi girul seriozităţii de gîndire; el recurge de aceea firesc la structurarea unui ansamblu, cel mai simplu fiind realizat prin schema temei cu variaţiuni, a unităţii în multiplicitate falacioasă. Se ia aşadar un concept, un obiect, un fapt, şi se transformă într-un nucleu pentru un număr de obiecte situate în raport de

Scanned with OKEN Scanner

polarizare. Tehnica fanteziei constă însă în a afirma un nucleu inexistent care să fie o formă vidă și care să poată deveni astfel orice, și mai ales motiv inițiatic. Cuvîntul nucleu e *Vînătorile;* vînătoarea este în acest caz : o acțiune de fixare arbitrară a unui obiect dat prin neprevăzut ; o ucidere hegeliană a obiectului ; o acțiune de creație ; o acțiune de violență într-o lume de junglă, orice acțiune de captare sau numai actul mișcării caleidoscopului pentru obținerea unei noi figuri. Vînătorile nu au deci o ordine decît în măsura în care fantezia are o ordine : *Vînătorile de spirit, Vînătorile veșnice, Vînătorile de risipire, Vînătorile, domnul meu...* Poezia apare ca un efort de determinare mecanică, mai aproape de încifrarea decît de descifrarea lumii. Dar poemul devine și o superbă țesătură din care lipsa unei linii sau unei culori nu pare a aduce modificări ansamblului, dar dacă ele lipsesc pentru că se știe că lipsesc, se ajunge lesne la impresia și chiar certitudinea că locul lor e fix, că fără ele întregul nu poate exista. Cele mai clare exemple de fantezie le oferă cerul înstelat sau frescele voronețene, pe care poetul nu uită de altfel să le exploateze. Fantezia e etalare pur cantitativă a imaginii, haos armonios, pulbere frumoasă pentru un neavizat și pretext pentru catalogări și inventare pentru un specialist care poate eventual descrie sisteme izolate. Dacă se realizează însă o simplă comutare a termenilor, dacă se renunță la unele imagini ale sistemului poetizat, se poate constata că unitatea nu pierde nimic. Totul e o problemă de distribuție variabilă, titluri ca și imagini, versuri dar și semne de exclamație. Fantezia lucrează deci după un regulament pur mecanic.

O caracteristică a lucrului creat de fantezie este că semnificația lui este atît cît este : o încercare de extra-

gere a conotativului este inutilă și numai impostorii și filantropii caută să depună asemenea eforturi. Căci ce interpretare poate fi dată unui arabesc maur sau unui decimetru pătrat dintr-un covor persan? Poemul *Vînătorile de întristare* este exact cît e tipografiat, adică: „Proaspăt, / Un strugure căzînd / A omorît un om- / Șapte femei alergînd prin vie / Cu pumnii la gură / Coboară în valea cu tronuri / Bătrînii nu simt plînsul / Și nimeni lîngă rîu / Nu poate-auzi atîta / Lucru". Fantezia e deci un fel de naturalism al imaginației, care din întîmplare (și întîmplarea e indiciul mecanicului) poate vîna orice, chiar și gravitatea, așa cum se întîmplă în ciclul *Vînătorile de casă*. Altfel, în magma acestor ontologii ale fantasticului se află un gînd, o idee comună: ideea de destin, gîndul morții, sentimentul infinitului, istoria ca junglă și trecerea ca zodiac, dualitățile de bază ale omului și omenirii, totul situat în ambianța barocului oriental mustind de eresuri și plin de larma inflexiunilor lamentativ smerite ale ortodoxismului apocrif. Evident, mai apar fluturi, viermi, păsări, ochi, orbi, mulți orbi, punîndu-se astfel o altă trăsătură a fanteziei, care nu direcționează, ci *de-recționează* în funcție de simbolurile unei cunoașteri decorative. Fantezia e o creație fără cer; iar poezia ei e o modestie a căderii.

Fantezia cea mai pură poate fi găsită cu o bază relativ teoretică în balcanism. Așadar, Dumitru M. Ion compune *Balcanice, 100 balade*. Balcanismul practicat aci provine deopotrivă din literatura populară, din Bolintineanu și Ion Barbu. Acest balcanism se confundă cu pitorescul genuin: el e barocul autohton, adică interferențele de serii care se îmbulzesc pentru a se anula fastuos și protocolar, în uimiri ceremonioase și interogații false rostite cu cea mai parșivă seriozitate. Deco-

Scanned with OKEN Scanner

rul ? Evident unul otomano-medievalesc, atemporal și aspațial, cu muezini, femei și fecioare, cai, morți, havuze, minarete și moschei așezate printre obiecte de primă necesitate pentru contemporani și alături de rușini nenumite. Locurile nu pot fi decît ale fanteziei pure : coasta Arimamb, templul Argianosc, Argianuf, Arginant, Araver, Anabaf, muntele Aradinal, coasta Acadel, plaiurile Arimag și Aragal, muntele Argianagur, Lilibim, Palagos, Limpopo și așa mai departe. Modul de acționare a fanteziei poate fi chiar dicționarul toponimic : dar alegerea prin mecanizare stereotipă poate da totuși unora senzația de ocult.

Dar ce este balcanicul ? El este de obicei definit prin expresia *la mijloc de rău și bun :* deci la mijloc de sens și de contrasens, de afirmare a semnificației ca lipsă de semnificație. Balcanismul e fantezia absolută, exterioritatea spectaculoasă a conținutului, pasivitatea decorativă, falsitatea nerespectuoasă, un lamento bucuros, scepticismul șmecher, snoava nefinalizată și poanta fără anecdotă, e cea mai blîndă precaritate a lumii neputincioase. E un efort de raționalizare a aberației, e locul geometric în care versul *Bonjur, lady Ghiulsuma, te ascunzi ?* poate primi funcția de parolă și în care confesiunea lirică poate avea acest aspect : „Ce ortodox capitol devoram : un spleen... / Bîlci colorat, trabuce, cai, femei și caragöz... / Goleam, goleam...“. Balcanismul înseamnă a oferi nonsensului un statut logic, prin care modelele barbiliene devin la nesfîrșit multiplicabile. Balcanismul este astfel cea mai simplă stare, aceea a aglomerării contrariilor situate stagnant, a paradisului simbolurilor tragicomice. Și dacă, în acest loc, totul e posibil, ce rost ar mai avea imaginația ?

Scanned with OKEN Scanner

Se găsesc în balcanism puzderii de superficii ale strălucitorului oportunism, dar se bănuieşte şi o latură esenţială, o virilitate şi un drum spre violenţă profundă, despre care nimeni nu s-a încumetat să vorbească : aceasta ar fi dimensiunea care ar trebui de fapt să intereseze. Restul e bîlci colorat. Formula *la mijloc de rău şi bun* e de altfel o aberaţie pentru că e simplă convenţie, aşa cum convenţie e în aritmetică cifra zero, sau sufletul în psihologia rudimentară. Dar formula a devenit un fel de grifon al poeziei, deşi în realitate binele şi răul există numai succesiv şi aglutinarea termenilor poate fi făcută numai de multele microdoxii şi macrodoxii poetice moderne. *Va fi un ev sau doar o despărţire* prezumează poetul despre această vreme a balcanismului ; ar trebui poate să se forţeze astfel lucrurile încît să asistăm la o despărţire cît mai grabnică.

În proză, fantezia aduce pe de o parte metaforismul excesiv, pe de alta fantasticul, adică rupturile în determinare, care pot fi simple hiatusuri sau dimpotrivă. determinări false prin interpolări de fapte inexplicabile în succesiunile construite cauzal. Un roman al aceluiaşi autor, *Paştele cailor,* poate fi considerat ca un breviar al posibilităţilor fanteziei. A rezuma un asemenea roman este imposibil ; se poate spune totuşi că un personaj nenumit ajunge la un conac cu multe camere şi multe chei, în care rătăcirea e posibilă fără o anumită Ariadnă care se numeşte Mariove. Personajul e pus şase zile pe săptămînă să-l înlocuiască pe un altul nenumit, dar se stă mai ales pe afară, la dispoziţia celui care e indicat ca fiind Ultimul Aber, stăpîn care trăieşte cu o fată care îi naşte o fată cu care el trăieşte şi-i naşte o fată. Acelaşi Aber îşi mută eroul la un schit de maici, personajul devine apoi doctor din proprie iniţiativă, o caută pe Mariove cea iubită şi mai de mult dispărută într-un

Scanned with OKEN Scanner

bordel, n-o găsește, Aber moare ucis de un *fapt*, deși altul își revendicase uciderea. Dar în acest perfect galimatias, ce-și găsește anticipări în basmul popular, în romantismul german și în basmele lui Kafka, în acest act de onirism depsihanalizat anunțat deja prin povestirile cu Alice, Peter Pan și Mary Poppins, trebuie respectată convenția : aici, prin simetrică răsturnare șase zile pe săptămînă se muncește fantazînd, pentru ca în a șaptea lumea să se odihnească. Proporția de unu pe șapte e fără îndoială o inversare comodă și negrăit de frumoasă, prin care realitatea e numai intenție. Situate în context, personajele se ocupă de altceva ; se pun întrebări inutile și se omit datele esențiale ale circumstanțializării ; se ascultă porunci care vin de la necunoscuți ; se plouă cu broaște pentru ca în mijlocul fenomenului oamenii să facă orgii ; se merge într-o casă unde se află un *fapt*, vietate ce va deveni sferică și împietrită prin intrarea trupului în cap după ce va mușca un om, se umflă și se zboară oi tăiate etcetera și așa mai departe. Personajele intră și ies din cîmpul vizual, așa cum intră și iese cucul dintr-un ceas cu cuc. Din cînd în cînd lumea de vis lasă loc precizărilor poetice de tipul : „Deasupra cercului, cerul ca un ochi albastru înlăcrimat de doi nori cădea aproape, ca un capac peste acele unui ceasornic". Această splendidă feerie modernă, poate cea mai reușită din cîte are literatura română, oferă însă și limitele creației prin fantezie absolutizată.

Și adeseori sîntem obligați să reamintim distincția fenomenologică executată între fantezie și imaginație. Imaginația e un act de voință, de descoperire a unei noi posibilități de existență a lumii ; fantezia e jocul distribuțiilor simpliste, al virtuozității, dexterității, improvizației. „Fantezia, scria odinioară Camil Petrescu, nu creează nimic, ci numai solicită, și cel mult combină facil,

Scanned with OKEN Scanner

cu elemente ştiute. O mai bogată feerie decît jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinzătoare decît pata de cerneală strînsă în hîrtia împăturită, fantezia nu descoperă... Ar fi de crezut în puterea de creaţie a fanteziei, numai dacă ea ar realiza de pe acum, real, exclusiv prin ea însăşi, momentul originii mişcării în univers, marginile acestui univers, lucrul în sine". Altfel, fantezia e o facultate ajutătoare, o posibilitate a relaxării.

ASIMILAREA CA SURSĂ A PITORESCULUI. Blaga observa că atracţia spre pitoresc depăşeşte în cazul popoarelor răsăritene posibilitatea explicaţiei prin psihologia etnică, atingînd domeniul investigaţiei abisale. La popoarele apusene interesul ţărănesc pentru pitorescul cadrului de viaţă este condiţionat de atingerea unei anumite trepte a prosperităţii economice, în timp ce sărăcia e însoţită de fenomenele demoralizării şi dezinteresului pentru ambianţă. În răsărit, pitorescul e mai puţin determinat de economic : „Mizeria, nepregătirea, veacurile de robie au împins, ca o necurmată bătaie de vînt, pe ţăranul român, la o dezordine gospodărească, la trai neigienic, cîteodată la stări de civilizaţie neolitică, dar nu l-au putut face să renunţe la pitorescul înadins sporit şi alimentat la fiece pas al vieţii..." Dar această opoziţie dintre economic şi pitoresc pare mai degrabă construită, căci dacă gradul de pitoresc este invers proporţional cu gradul de utilitate al unei acţiuni sau obiect, pitorescul îşi are originea în economic şi el este proiecţia unei aspiraţii eşuate către eficacitate. Blaga găseşte pitorescul şi gratuitul în stîlpii pridvorului puşi indiferent dacă pridvorul e al unui bordei, în peristilul bisericii, indiferent dacă biserica e minusculă, în decoraţia ulciorului de pămînt, în contraforturile bisericilor bucovinene făcute pentru a servi de bază frescelor su-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

praproporționate și nu pentru apărare, și în „neorînduiala vie" a satelor crescute dintr-un „entuziasm stîngaci" și dintr-o „inspirație capricioasă" producătoare a unui „belșug de inutilități". Explicația funcționării pitorescului, după transformarea lui într-o determinantă stilistică, este însă corectă : „Românul se adaptează la natură superstițios, insuficient educat în această direcție, el nu-și organizează destinul, din proprie inițiativă, ci silit doar de grave întîmplări..."

Dacă aceste adevăruri n-ar fi fost uitate, personajele „sucite", apărute în literatura satului contemporan mai ales, prin Marin Preda, D. R. Popescu și Nicolaie Velea ar fi căpătat lesne explicațiile cele mai exacte, fără incursiuni psiho-sociologice uneori atît de fanteziste. Personajele „sucite", din păcate părăsite la insistențele unei critici obtuze, sînt în cele mai multe dintre cazuri efecte ale fenomenului de asimilare indicat de Blaga și care fusese schițat încă de Titu Maiorescu în critica formelor fără fond, din păcate judecate într-un sens depreciativ, caracteristic „apuseanului" prin formație. Determinanta stilistică, organică și inconștientă, care este orientarea spre pitoresc, poate invada în mod creator toate domeniile de manifestare ale vieții spirituale și culturale și poate fi un puternic organ de asimilare a unor influențe străine, mai afirma Blaga, care arăta că motivele de împrumut își schimbă funcția prin încorporare. Fenomenul este vizibil însă nu numai în cazul unor personaje ale literaturii, ci și unor autori de literatură care încearcă să se sincronizeze cu mișcarea literară mondială. Asimilînd metafore ale filozofiei absurdului, D. Solomon nu seamănă oare cu Tele, personajul lui Nicolae Velea care asimilează pitoresc cuceririle tehnicii moderne transformîndu-se în „coloană de lumină" prin plasarea unor becuri electrice la subțiori sub o pelerină de plastic trans-

parent, cu care umblă noaptea? Dar Sorin Titel, asimilînd într-o etapă a sa operații logice și mitologicale, procedează altfel decît un țăran dintr-o nuvelă de D. R. Popescu care umblă prin sat cu o umbrelă de soare, indiferent de starea meteorologică și de funcționalitatea amintitului obiect? Și fără doar și poate că însăși senzația de bizar degajată de proza modernă care asimilează structuri avangardiste este datorată aceleiași iubiri de pitoresc, creatoare de contradicții între un mod de existență autohton și un mod material asimilabil. Pitorescul este așadar copilul oficial și sănătos al înfloririi formelor fără fond, care nu sînt, cum s-a susținut, o calamitate, ci o posibilitate unică de a exista imuabil într-o istoricitate negată.

RELAȚIE ȘI MASCĂ ÎN *LUCEAFĂRUL* LUI MIHAI EMINESCU. Luceafărul e construit pe baza unei convenții din care decurge o metaforă. Convenția se referă la ideea de transcendent căreia i se recunoaște calitatea de a fi veșnic, prin care se permite sinonimia cu geniul uman. Termenul intensiv și cel extensiv sînt aglutinați și prin interferența lor se conferă trăsături transcendente umanului și trăsături umane transcendentului. Transcendentul, pe care Eminescu îl asimilează din filozofia orientală fără a-i modifica definiția, e o metaforă apărută pentru necesitățile gîndirii. Relativ redusele posibilități de cunoaștere a realității și cunoașterea treptată a putut face să se emită ipoteza existenței unei alte lumi în afara limitelor lumii cunoscute, o lume superioară pentru că o copiem, dar mai ales opusă esențial prin fiecare notă care o definește : nemurirea față de moarte, ataraxia față de anxietate etc. Termenii celor două serii sînt direct relaționați ; nemurirea va genera ataraxia fiindcă transcendentul va fi etern egal

Scanned with OKEN Scanner

cu sine însuşi, moartea va determina anxietatea şi va impulsiona dorinţa de modificare, de altceva. Dar nu mai puţin seriile tind să se transforme una în cealaltă, şi atunci transcendentul coboară, iar contingentul are revelaţii. Între cele două structuri se pot imagina aşadar contacte, de obicei sporadice, în anumite împrejurări şi prin mijlocirea anumitor indivizi din ambele serii. Ei sînt iniţiaţii şi în acelaşi timp cei care iniţiază. Selecţia acestor indivizi, executată după criterii necunoscute, nu poate decît să impună celorlalţi indivizi neselectaţi. pentru ei, aleşii vor căpăta o anumită aureolă, vor deveni exponenţi ai aspiraţiilor umane şi simultan ambasadori ai transcendentului. Odată recunoscute aceste valori, apare posibilitatea ca fiecare individ să intre într-o relaţie oarecare cu ele, pe baza unei comparaţii în care Omul comun va fi întotdeauna şi fără excepţie dezavantajat pînă la anulare, dar nu fără a dezavantaja la rîndu-i poziţia celuilalt termen, lipsit el însuşi de posibilităţile fenomenalului. Recunoaşterea înfrîngerii echivalează cu o recunoaştere fie şi tacită a termenului cu care s-a confruntat : în mod automat, va apare ideea de cenzurare a propriilor acţiuni prin intermediul celuilalt termen. În planul fenomenalului, omul de distincţie e de cele mai multe ori ipotetic, adică ideal : el poate deveni un ideal şi poate primi numele de geniu cu un nume propriu investit cu valoare de simbol.

Apropierea geniului de transcendent s-a făcut analogic. Natura a ceea ce se numeşte genialitate este necunoscută : ignorînd cauza genialităţii, dar constatîndu-i efectele, omul a raportat-o la transcendentul care se transformă într-o magazie de depozitare a tuturor fenomenelor inexplicabile. Asociaţia geniu-transcendent, s-a realizat aşadar indirect, prin termenul mediu perenitate în care se include şi ideea de spirit, considerat

Scanned with OKEN Scanner

imortal. Dacă transcendentul e etern prin propria lui definiție, geniul e etern prin umanitatea care-l arogă pe canalele istoriei. Geniul devine astfel legătura care conectează umanitatea de transcendentul devenit ideal în numele căruia se poate acționa: cunoscînd caracteristicile condiției sale, omul se gîndește la posibilitatea unei evoluții optime pe baza unor norme pe care el însuși și le propune metaforic. În cîteva rînduri în care încearcă explicarea poemului, Eminescu spune: „Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă cu soarta geniului de pe pămînt și i-am dat acest sens alegoric... Geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt nu e capabil nici de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El nu are nici moarte, nici noroc...". Odată stabilită corespondența geniu-astru, poetului îi rămîne să descopere artificiile poetice ale demonstrației, dintre care cel mai important este inversiunea rolurilor rezultată din suprapunerea geniu-Hyperion, în care ultimul rămîne credincios propriei definiții.

Experiența lui Hyperion cu Cătălina va fi un eșec: cele două personaje aparțin unor lumi structural diferite și orice încercare de comunicare între ele e imposibilă atîta vreme cît unul nu-și abandonează natura, pentru a-și asimila natura celuilalt. Omul nu poate cunoaște decît prin ceea ce-i oferă condiția sa și, cum afirma și N. Iorga, pentru un muritor ceea ce se află dincolo de limitele existenței umane reprezintă moartea, iar între moartea eternă și nemurire el nu poate face deosebire din perspectiva sa: „O, ești frumos, cum numa-n vis / Un înger se arată, / Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată; // Străin la vorbă și la port, / Lucești fără de viață, / Căci eu sînt vie, tu ești mort, / Și ochiul

Scanned with OKEN Scanner

tău mă-nghiață". Practic, chiar și cea mai redusă comunicare prin dialog se face prin intermediul măștilor, singurele mijloace de apropiere a unor structuri neaderente. Hyperion nu are nici o formă aptă de a fi receptată omenește, dar pentru a coborî printre oameni el își ia o formă pămînteană, limitativă. Faptul este evident încă din varianta Perpessicius A 2277 : „... Și de ți-aș spune pe ales / Eu tot nu pot începe / Deși vorbești pe înțeles / Eu nu te pot pricepe", afirmă aceea care va deveni Cătălina, care la rîndu-i realizează o mască din iubirea unui ideal întruchipat în Luceafărul, mască pe care nu o va părăsi niciodată, dar o va folosi cu intermitențe în folosul unei iubiri terestre.

Trăsăturile pertinente ale celeilalte lumi presupuse sînt, cum s-a mai spus, imaginate ca opuse celor omenești. Mediul care facilitează punerea măștii cu care Luceafărul descinde este marea. Apa este elementul care înlesnește antropomorfizarea lui Brahma și a altor termeni primari din cosmogonii. În sens opus, mediul fluid, indeterminabil ca și marea, este noaptea și, implicit, visul : Cătălina își realizează masca ei față de transcendent fără excepție în vis. Experiența de comunicare eșuînd, poetul parcurge toate raționamentele în același sens inversat : eșecul lui Hyperion devine eșecul geniului pe care-l substituie și căruia nu-i mai rămîne decît soluția perfecționării în ataraxie, moartea ca termen metaforic al ei, nemurirea. Geniul va deveni un mijloc de orientare pentru omul comun. Prin definiția sa, el nu mai poate ferici decît în mod indirect, prin mască, metaforizată prin „lumina" sa astrală care este opera. Aceasta e și ideea pe care o susține Demiurgul atunci cînd afirmă că oamenii „Au doar *stele cu noroc* / Și prigoniri de soarte", dar și ideea concluzivă a poemului, cînd geniul își acceptă rolul (El tremură ca alte dăți / În codri și pe

dealuri / Călăuzind singurătăţi / De mişcătoare valuri), dar aceasta este şi una dintre dorinţele Cătălinei care solicită sprijinul transcendent pentru realizarea fericirii terestre folosind exact aceleaşi cuvinte-cheie utilizate şi de Demiurg : „Cobori în jos luceafăr blînd / ... / Pătrunde-n codru şi în gînd / *Norocu-mi* luminează !“.

Substituţia geniu-luceafăr, precum şi toate concluziile care decurg din această operaţie vor fi introduse în poem printr-un artificiu care este însuşi personajul Cătălina. Ea se află în acea etapă a existenţei cînd îşi realizează un termen ideal pentru dragoste, pe care, evident, realitatea nu i-l poate oferi. Complexul de însuşiri atribuit acestui ideal masculin ireal e transferat luceafărului, aflat în noapte, la o distanţă incomensurabilă, ca şi idealul al cărui simbol devine. Amintirea acestui iubit iluzoriu se menţine şi peste zi cînd caracterul măştii determină comportamentul ei de alienată : „De aceea zilele îmi sînţ / Pustii ca nişte stepe / Dar nopţile-s de-un farmec sfînt / Ce nu-l mai pot pricepe“. Sistemul eu-social — eu-individual este figurat printr-o dominaţie a ultimului termen. Că ea imaginează, că visează, contextul informează clar în mai multe rînduri, iar marcarea grafică previne deja asupra intrării în oniric, chiar dacă prin ambiguizare, poetul încearcă să şteargă graniţele dintre real şi imaginar. Nici o singură dată cele trei personaje de bază ale poemului nu apar figurat împreună, Cătălina realizîndu-le separat. În celelalte situaţii cînd Hyperion apare în preajma personajelor, el este numai simbol, numai semnul său care e lumina astrală. Cătălina este forţa primordială, potenţialitatea care poate declanşa apariţia unui simbol capabil de a se mişca potrivit structurii sale, autonom faţă de creatorul său. Prin alegerea termenului de bază în Cătălina, Eminescu se aliniază şi de această dată celor mai vechi concepţii cosmogonice care aşază la

Scanned with OKEN Scanner

început principiul feminin. A interpreta *Luceafărul* ca pe un focar care acumulează atît simbolul creat de Cătălina, cît și ca existență autonomă aprioric față de ea, ar fi greșit. Hyperion apare prin intermediul ei, ca o creație a ei dar, inexplicabil, avînd o structură totalmente deosebită și, ca personaj simbol, el nu poate induce în ea decît anxietatea. Anxiosul declanșat este constatat și de Cătălin, care-i cere să părăsească „visul de luceferi". Cătălina își va proiecta afectele pe un obiect exterior ei, dar concret și, deși opus ei, de aceeași natură cu ea. Cătălin însumează cel puțin una din componentele lui Hyperion, așa cum reiese din declarațiile sale de dragoste absolut similare tuturor celor cuprinse în poeziile de dragoste eminesciene.

Simbolul, și implicit idealul față de care Cătălina și-a regizat masca, nu va fi renegat. Acest adevăr poate fi dovedit și prin faptul că ea solicită sprijinul lui Hyperion pentru împlinirea comunicării erotice cu Cătălin : „Ea îmbătată de amor / Ridică ochii. Vede / Luceafărul. Și-ncetișor / Dorințele-i increde / Cobori în jos luceafăr blînd / Alunecînd pe-o rază / Pătrunde-n codru și *în gînd / Norocu-mi luminează* !" Prin mască, ea este o fixată, dar o fixată în raport cu un simbol ; situată într-o etapă ulterioară fixației, ea acceptă să găsească un obiect concret cu aceeași valoare funcțională ca simbolul, dar care în mod firesc nu va cumula totalitatea trăsăturilor simbolului căruia-i este variantă. Cătălin e conștient de existența acestui ideal și el îl acceptă, căci e de acord cu superioritatea lui față de oamenii comuni (sinonimia onomastică Cătălin-Cătălina e simbolică și ea pentru condiția umană redusă la ideea de pereche). Cătălin își dă seama că iubirea lor se va realiza numai prin intermediul acestui simbol : „O. lasă-mi capul meu pe sîn / Iubito să se culce / *Sub raza ochiului senin, / Și*

Scanned with OKEN Scanner

negrăit de dulce / Cu farmecul luminii reci / Gîndirile străbate-mi / Revarsă liniște de veci / Pe noaptea mea de patimi". Hyperion se află prezent între ei, ca termen mediu care supraveghează și orientează dragostea : *ochiul senin* este o metaforă a luceafărului, seninătatea fiind un sinonim frecvent al ataraxiei. Versurile : „Revarsă liniște de veci / Pe noaptea mea de patimi" n-ar putea fi altfel caracteristice unui frivol cum este considerat de obicei personajul : ele conțin de fapt pe Eminescu din poeziile erotismului pur. Dragostei i se opune nonexistența, dar dizolvarea în dragoste, a cărei marcă este anularea sentimentului existenței și prin aceasta Eminescu coincide întrutotul cu perspectiva erotică a unui Novalis din *Geistliche lieder* și din *Hymnen an der Nacht*.

Pentru legătura intimă dintre Hyperion și Cătălin, nu e neinteresant de amintit că în prima variantă a poemului, Hyperion și Cătălin (care încă nu apare) sînt deocamdată uniți și primul își învață iubita codul concret al amorului exact așa cum o va face în variantele următoare cel de al doilea : „Cînd brațul (meu) te ține strîns / De gît te ții cu brațul". Indicii serioase că Eminescu a putut gîndi pe Cătălin ca pe un Hyperion coborît pe pămînt, pot fi oferite și de unele dispoziții de episoade, unele din primele variante fiind din acest punct de vedere extrem de instructive. În varianta B Hyperion părăsește Empireul și dispare mai multe zile pentru a descinde pe pămînt de dragul unei fete ; brusc, după terminarea acestei strofe, urmează asteriscuri de distanțare, după care este introdus pentru prima dată Cătălin. Opoziția Cătălin-Hyperion este marcată net din punct de vedere caracterologic, dar primul provine din metamorfoza ultimului, este însăși masca sa, fapt indicat mai clar în prima variantă : „Atuncea vine Cătălin / Băiat, copil în casă..." În continuare, Cătălin învață pe Cătălina

Scanned with OKEN Scanner

amorul ce revenea înainte Luceafărului. Apariţia luceafărului pe firmament realizează în Cătălina dilema realitate-aspiraţie, dar ea este simţită ca atare şi de Cătălin, lucru vizibil şi prin versurile : „Cînd faţa mea se pleacă-n jos / În sus rămîi cu faţa“ care nu reflectă o simplă iniţiere fizică, ci corespund unei vechi observaţii, prezentă şi în Vechiul Testament : bărbatul priveşte în jos spre locul creaţiei sale care este pămîntul, în timp ce femeia priveşte în sus, spre locul creaţiei sale care este cerul. Pe de altă parte, o simplă încercare de dispunere fizică în spaţiu a cuplului de îndrăgostiţi arată că ea nu putea lăsa capul iubitului pe sîn şi în acelaşi timp acesta să se afle „sub vraja ochiului senin“ dacă acest ochi ar fi fost al ei ; şi de altfel, de ce ar fi fost amintit un singur ochi şi nu amîndoi, cum e firesc în cazul unei femei ? Faptul că „ochiul senin“ este un sinonim metaforic al luceafărului, reiese şi mai clar din unele variante în care apar pronumele personale cu valoare posesivă în locul determinantelor adjectivale : „Cu farmecul luminii *lui*“ ; „Revarsă liniştele *lui*“ etc.

Ca un leit-motiv apare motivarea raţională a pasiunii marcată de termenul „gînd“, rostit atît de Cătălin cît şi de perechea sa : „Pătrunde-n codru şi în gînd / Norocu-mi luminează“ : „Cu farmecul luminii reci / Gîndirile străbate-mi“. Valoarea pasiunii terestre, prin excelenţă efemere, este prin urmare pusă în evidenţă prin spirit, al cărui caracter etern îl face confundabil cu eternitatea morţii. Apariţia simbolului ca punte de legătură facilitează comunicarea între cei doi muritori şi remarcabil este că ea se realizează imediat, aşa cum reiese din versurile următoare : „Hyperion vedea de sus / Uimirea-n a lor faţă ; / *Abia* un braţ pe gît i-a pus / Şi ea l-a prins în braţe...“ Uimirea este rezultatul dialogului purtat sub imperiul spiritului şi nu poate fi interpretată strict animalic. Vor-

Scanned with OKEN Scanner

bind despre acest cuplu, G. Călinescu îl aseamănă, pornind de la o presupusă elementaritate și candoare, cu gradul maxim de obiectivare al florilor care-și poartă organele genitale în creștet. Extras din context, cuplul ar putea sprijini astfel de erori grosolane, de care n-au fost feriți, după cum se vede, nici cei mai atenți cititori ai poemului.

Cătălin este de fapt una dintre ipostazele lui Eminescu din poeziile de dragoste optimiste, lucru vizibil și din identitatea contextului natural de realizare erotică. El este un Cătălin-Eminescu care dialoghează cu un Hyperion-Eminescu, iar dialogul va fi suprimat prin victoria unuia dintre ei, învingătorul fiind desemnat de un arbitru subiectiv și irațional, care e dragostea. Alegerea va fi neîndoielnică pentru bărbat și nu pentru geniu, care nu-și pune problema contestării. El acceptă fatalitatea, va crede într-o ordine prestabilită a lucrurilor în care fiecare-și joacă rolul său. Cătălina nu este acuzată, căci alegerea nu este a ei, ci a dragostei de care ea e aptă apriori, după cum tot apriori ea poate bănui existența geniului fără a putea fi programată să-l înțeleagă. Părăsit, eliberat, geniul va înclina către negarea omului din el, orientîndu-se deliberat către ipostaza eternității. Raportul dintre unu și infinit, dintre Cătălin și Hyperion, din versurile finale nu conțin nici o urmă de dispreț : ele sînt pur și simplu o constatare : „Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece". Acest adevăr poate fi consolidat și de unele versuri din versiunea B, în care Hyperion apare într-o ipostază surprinzătoare, inexplicabilă printr-o interpretare tradițional-conformistă „Iar el, în cearcăn radios / Lucea de bunătate / Și rece se uita în jos / L-acea singurătate". Interesant este că semnificațiile determinărilor sînt inversate potrivit opoziției transcendent-teres-

Scanned with OKEN Scanner

tru : radiosul e rece, Hyperion, cel singur se uită la „acea singurătate". Perspectiva inversată este de altfel frecventă : ochii luceafărului „ard întunecaţi" ...„ca două patimi fără saţ / şi plini de întuneric", iar pentru Cătălina, el este „Un mort cu ochii vii / Ce scîntee-n afară" şi totuşi ea afirmă : „Privirea ta eu n-o suport / E rece, făr-de viaţă / Căci eu sînt vie, tu eşti mort / Şi ochiul tău mă-nghiaţă". Ochii lui sînt aşadar vii, dar sînt ai unui mort ; ei scapără, dar de întuneric. Un alt rezultat al inversiunii îl constituie chiar faptul că ambii membri ai cuplului primesc un nume de abia în momentul contactului cu Luceafărul, care este apelat prin „luceafăr" de către Cătălina potrivit unei terminologii populare, şi niciodată prin Hyperion, nume pe care astrul îl are exclusiv în Empireul său. Inversiunile în funcţie de personajul care vorbeşte şi de codul de opoziţie creează ambiguităţi permanente de interpretare, dar nu mai puţin, tensiuni logice extraordinare.

Poetul ca atare nu apare nicăieri, dar e prezent pretutindeni deoarece lumea poemului este o lume creată de el. Poezia îşi relevă aici funcţia de sublimare a complexelor individuale. Explozia demonstrativă se face prin proiecţia frămîntărilor proprii asupra unei lumi exterioare neprietenoase prin fatalitate. În felul acesta sînt atribuite preocupările dilematice intime mai multor personaje. În lumea creată de el, poetul va putea acţiona liber aşa cum nu poate în realitate. Hyperion capătă aceleaşi calităţi ca şi demiurgul, căci lumea sa este imaginată de el. El se crede liber şi are în acelaşi timp satisfacţia măririi reale pe care i-o conferă geniul damnat.

Oricum, mijlocul de realizare superlativă a oricărei condiţii rămîne aceea dilematică, pe care o oferă pasiunea, condiţie în acelaşi timp de alegere a măştii. Hyperion nu e atras de eventualitatea de a deveni înţelept, creator

Scanned with OKEN Scanner

de armonii sonore, conducător de regate sau flote, așa cum îi propune demiurgul, dar el e atras de pasiunea erotică. În treacăt, poate fi observat că de vreme ce acele însușiri îi erau atunci propuse luceafărului, ele îi lipseau, potrivit aceluiași sistem al inversiunilor. Absurdul situației erotice provine și în acest caz din faptul că acestor angajări nu li se poate găsi nici o motivare. Hyperion se îndrăgostește, Cătălina se îndrăgostește, Cătălin se îndrăgostește, pur și simplu. Orientarea personajelor este irațională, ca în teoriile cosmogonice care au la bază autoconceperea, aplicate de Eminescu și în *Scrisoarea I*, unde haosul apare capabil de a fecunda și de a fi fecundat succesiv.

Demiurgul nu e suprapus lui Hyperion, dar el este un Hyperion anterior și posterior în același timp experienței erotice. El e simbolul monumental pur abscons al poemului, Dumnezeu și tată al unui fiu și duh care fecundează o iubire pământeană. Schema relațiilor termenilor *Luceafărului* nu se deosebește cu nimic de schema mitului creștin compus din Maria-Iosif-Duhul și Creatorul, dar prin concluziile sale, poetul se apropie de păgînismul romanticului Novalis. De altfel, vechile legende afirmă că la început a fost „cuvîntul" și cuvîntul era Dumnezeu și Dumnezeu era cuvîntul : dar în greaca veche *hios* însemna cuvînt, apoi fiu. Pornind de la această precizare cererea adresată de fiu tatălui de a i se acorda existența terestră nu putea fi satisfăcută nu pentru că demiurgul n-ar fi vrut, ci pur și simplu pentru că nu putea, el însuși fiind creat de „un dor nemărginit". Dragostea nu depinde de modul de existență : ea este irațională ca tot ceea ce s-a creat prin mijlocirea ei. În cadrul disocierii Eminescu-om față de Eminescu-geniu, este practicată o nouă disociație în cel de al doilea termen în Eminescu-Hyperion și Eminescu-Demiurg, al căror dialog are drept scop tocmai

Scanned with OKEN Scanner

justificarea alegerii ultime care e negarea esenței umane. Dacă Hyperion e geniul, Demiurgul e scuza genialității. A considera înșiruirea de ipostaze existențiale pe care o face Demiurgul drept o depărtare a poetului de la filozofia lui Schopenhauer admițînd și alte forme de manifestare ale geniului, așa cum înțelege să facă Maiorescu, pare a fi inexact : înșiruirea are o valoare mai degrabă funcțională, ca-n basm : aceea de a evidenția problema fundamentală comparînd-o cu cîteva dintre cele mai tentante preocupări umane pentru care poetul a nutrit întotdeauna indiferență sau ostilitate.

Experiența erotică reprezintă o încercare de autoanalizare. Existînd identic, infinit, automorfic, dispare senzația existenței prin dispariția posibilității de a compara. Cătălin este dovada existenței lui Hyperion. Efemerul este dovada existenței eternului. Geniul nu se poate întoarce în veșnicie decît după ce a existat istoric, valorificînd sensuri și propunîndu-le. Inversînd relația, omul istoric nu-și va putea da seama de valoarea existenței sale decît în raport cu eternitatea din care el este un segment (Cătălin, în ultimele versuri din ruga sa). Din ambele poziții, experiența pasională va fi revelația părților complementare.

Revenind la metafora inițială geniu-Hyperion, voiajul cosmic al astrului capătă o demetaforizare plastică a unei frămîntări sufletești în jurul ideii de motivație a alegerii făcute. Fantasticul peisaj transpune o demențială explorare a meandrelor sufletului care-și găsește un echivalent în doctrina yoga.

Hyperion e și un geniu suprapus peste un „zburător", dar, spre deosebire de creația lui Heliade Rădulescu, el este prelungit prin anecdotică pînă la consecințele sale ultime care sînt : pasiunea comunicată și cea necomunicată. Poemul se termină în momentul apogeului pasiunii

Scanned with OKEN Scanner

comunicate între Cătălin și Cătălina, dar este foarte probabil ca, după un timp, Cătălin să scrie poezii de regret din categoria *De cîte ori iubito* și să fie chiar în mod serios preocupat de elaborarea unui poem cu titlul *Luceafărul*.

Absența motivării pasiunii e evidentă oricum, și Eminescu se rezumă să o consemneze : „Ea-l vede azi, ea-l vede mâni / Și-astfel dorința-i gata“ (varianta B 2275). Nu altfel se declanșează dragostea din partea Luceafărului. Tema poemului nu e așadar conflictul geniului inadaptabil cu omenirea, cu societatea sau cu femeia : este conflictul lui cu pasiunea și prin aceasta cu lipsa de determinare a damnării sale. Și aici Eminescu este mai plin de Schopenhauer decît oriunde. Poetul, ca și filozoful său, refuză pasiunea nu pentru că n-ar dori-o, ci pentru că nu o poate stăpîni. Iar eșecul existențial devine pentru el șansa genialității. Departe de optimism sau de pesimism, Eminescu e aici un consolat. Din această perspectivă, disociațiile care se fac între „personajele“ poemului, aruncîndu-se calificative și admonestări unora sau altora, sau interpretările care caută modele istorice, se circumscriu în totalitatea lor deformărilor care nu țin seama de ansamblul de relaționare a unor termeni avînd fiecare un rol precis, inexistent fără celelalte roluri și care nu sînt neapărat personaje diferite, ci ipostaze diferite ale aceleiași conștiințe.

MODERNITATEA REVOLUȚIONARĂ A PROVIZORATULUI. O operă poate fi scrisă definitiv și integral de la bun început ; ea poate fi gîndită integral, dar redactată fragmentar odată pentru totdeauna ; în sfîrșit, poate fi gîndită și redactată de la o premisă care este pro-

Scanned with OKEN Scanner

vizoratul. Acestea par a fi cele trei moduri fundamentale de concepţie a obiectului literar.

Clasicismul a avut gustul finitului, şi anume al perfecţiunii finite, o perfecţiune însă rezonabilă, în funcţie de limite posibil de atins printr-un travaliu îndelungat şi conştiincios. *Nonumque prematur in annum* va spune Horaţiu ; opera trebuie întîi gîndită şi apoi scrisă, afirmă Boileau, care dă şi preţioase indicaţii asupra felului cum înţelege să se facă acest lucru : „Lucraţi încet chiar dacă imboldul vă zoreşte... / Grăbeşte-te cu-ncetul, curajul să nu-l pierzi / De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi / Dă-i lustru, şlefuieşte-l, îndreaptă-l de nu merge..." Autorul oferă cititorului opera finită ; etapele depăşite, prin care se ajunge la rezultatul final rămîn necunoscute. Dedesubturile creaţiei sînt ascunse cu grijă, sau pur şi simplu ele nu există. Deşi este un scop şi efectul unui efort, obiectul literar apare ca unicat care nu decurge din nimic. Ideea de variantă este inadmisibilă. Acelaşi lucru este valabil şi pentru realişti, autori de Scene, Tablouri, Monografii sau Cazuri, artişti care, dacă nu şi-au terminat vreodată vreo carte, este numai pentru că soarta i-a împiedicat s-o termine. Gîndirea şi scopul preced scrierea, atît la un Racine, cît şi la Rebreanu.

Alt mod este cel fragmentar, tipic romantic. Şi în acest caz gîndirea va precede redactarea ; şi în acest caz există obsesia perfecţiunii, dar perfecţiunea visată nu se bizuie pe limitele comune ale raţionalului şi nu are alt obiect decît ilimitatul. Autorul romantic, arată Fichte, îşi fixează mai întîi un ideal absolut, către care aspiră într-o etapă ulterioară, pentru ca într-o a treia şi ultima etapă să-şi adjudece eşecul aspiraţiei şi, automat, conştiinţa nedesăvîrşirii. Aşadar, opere pe care un singur individ nu le-ar putea termina niciodată, opere pe care autorul nu şi-a propus vreodată să le termine pentru că uni-

Scanned with OKEN Scanner

versul nu i se poate revela decît fragmentar sau pentru că și-a asimilat ceea ce se numește ironia universală. Novalis nu-și termină *Heinrich von Ofterdingen* și pe deasupra mai lasă *Fragmente postume*; proza și majoritatea poemelor lui Eminescu rămîn neterminate. Wordsworth nu reușește să concretizeze proiectul colosal care i-ar fi îngăduit să-și integreze în *The Prelude* tot ceea ce scrisese și ceea ce mai avea de gînd să scrie. Hasdeu nu-și termină Dicționarul. Friedrich Schlegel nu-și termină *Lucinda* și ne-ar fi peste puteri să ghicim cum ar putea să fie terminat un asemenea roman. Jean-Paul nu-și termină *Die unsichtbare Loge* și nici *Flegeljahre*, căci, spune el, ce este istoria omenirii altceva decît un roman neterminat? În toate aceste situații creația rămîne la stadiul proiectului, pentru care opera e o virtualitate fragmentară, fără a fi prototip și fără a fi cel puțin variantă. Nu alta e situația majorității operelor lui Kafka.

Un ultim mod este acela al operei-variantă, al eboșului absolut, care nu-și are precizat nici proiectul, nici prototipul. În acest caz, ideea de variantă ca și ideea de finit se neutralizează; este dificil pe de altă parte să se precizeze dacă gîndirea anticipă scrisul sau dacă nu cumva lucrurile se petrec exact invers, dacă aspirația este orientată către o perfecțiune care este imperfecțiunea provizoriului. Ne aflăm oricum în domeniul gîndirii care-și caută forma, sau a formei care-și caută gîndirea, și ne aflăm prin urmare în domeniul conștiinței dialectice care se caută și se cunoaște pe sine, în fiecare clipă propunîndu-și o mereu altă imagine corectată, sau a dialecticii conștiincioase, vigilentă și sensibilă, gata să se corecteze pe sine în funcție de un nou venit adevăr exterior ei.

Dacă primele două moduri sînt bunuri mai de mult intrate în patrimoniul literar al omenirii, ultimul este o descoperire recentă care ne aparține și căreia, din păcate,

Scanned with OKEN Scanner

nu i s-a apreciat pînă acum așa cum s-ar cuveni, valoarea literară și semnificația filozofică. Adrian Maniu își revizuiește poeziile mai vechi înainte de a le publica într-o nouă ediție. Mihail Drumeș își revizuiește *Elevul Dima dintr-a șaptea*. Grigore Băjenaru își revizuiește *Cișmigiu et Co*. Radu Tudoran își revizuiește *Toate pînzele sus !* Al. I. Ștefănescu își revizuiește *Al cincilea anotimp*, iar Ben Corlaciu își revizuiește *Cazul doctor Udrea* și *Moartea lîngă cer*. Aurel Mihale transformă *Floarea vieții* în *Destin* și tot el publică *Fuga* într-o ediție revăzută. Ion Pas revizuiește romanul *Lanțuri*, operație la care supune și Francisc Munteanu nuvela *Lența*. Nicolae Jianu revizuiește *Cumpăna luminilor*, iar C. Ignătescu pe *Mitruț al Joldii*. Zaharia Stancu modifică de cîteva ori *Desculț*, dar și *Rădăcinile sînt amare*, ciclu avînd cîteva subtitluri, din care se extrage mai întîi *Pădurea nebună*, pentru ca din rest să se obțină trilogia cu titlul generic *Vîntul și ploaia* și cu subtitlurile absolut noi *Frigul*, *Vulpea* și *Roza*. Ediția primă din *Nedeia din poiana miresii* de Nicolae Deleanu nu mai este același lucru cu ediția a doua, fapt ce se poate constata și în legătură cu *Cuscrii* lui Alecu Ivan Ghilia. Marin Preda publică o primă ediție din *Risipitorii*, o a doua ediție revăzută și o altă ediție revăzută și definitivă. Prin opțiunea pentru nedefinitiv, literatura română contemporană nu numai că se particularizează în contextul literaturii mondiale, dar este și de o surprinzătoare modernitate, ilustrînd intuitiv principii logice și filozofice de primă mînă și de ultimă oră. Orice operă irevocabil terminată este profund limitată : ea este în măsură să reflecte un moment istoric, dar nu și succesiunea momentelor în care ea s-ar putea reflecta. O operă finită reprezintă propria condamnare la parțialitate și eroare prin însăși concepția care o prezidează. Pentru a putea figura o viziune grandioasă asupra realității, tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie părăsită prin urmare o construcție limitativă în favoarea altora, sau să se revizuiască aceeași construcție, limitîndu-se din nou ce s-a mai limitat o dată și așa mai departe și la nesfîrșit.

Ceea ce se poate reproșa autorului român contemporan este timiditatea cu care se angajează în această opțiune unică în istoria literaturilor sau, mai precis, faptul că el se oprește ceva mai încoace de jumătatea drumului. Aceeași carte ar trebui revăzută și publicată continuu, în fiecare an, în fiecare lună și în fiecare ceas. Revizuirea poate cuprinde totul — de la titlu la dispunerea capitolelor, de la apariția la dispariția unor episoade, de la schimbarea de sensuri, la schimbarea de nume. Cîtă vreme nu vor exista cel puțin cinci sute patruzeci și șapte de mii de miliarde nouă sute patru milioane șase sute douăzeci și una de mii opt variante ale romanului *Fuga*, unele deosebindu-se de altele chiar și numai printr-o singură virgulă, nu se va putea afirma că resursele revoluționare ale provizoratului și revizuirii vor fi măcar în parte valorificate.

Sfîrșitul acestui volum

Scanned with OKEN Scanner

Cuprinsul

Scanned with OKEN Scanner

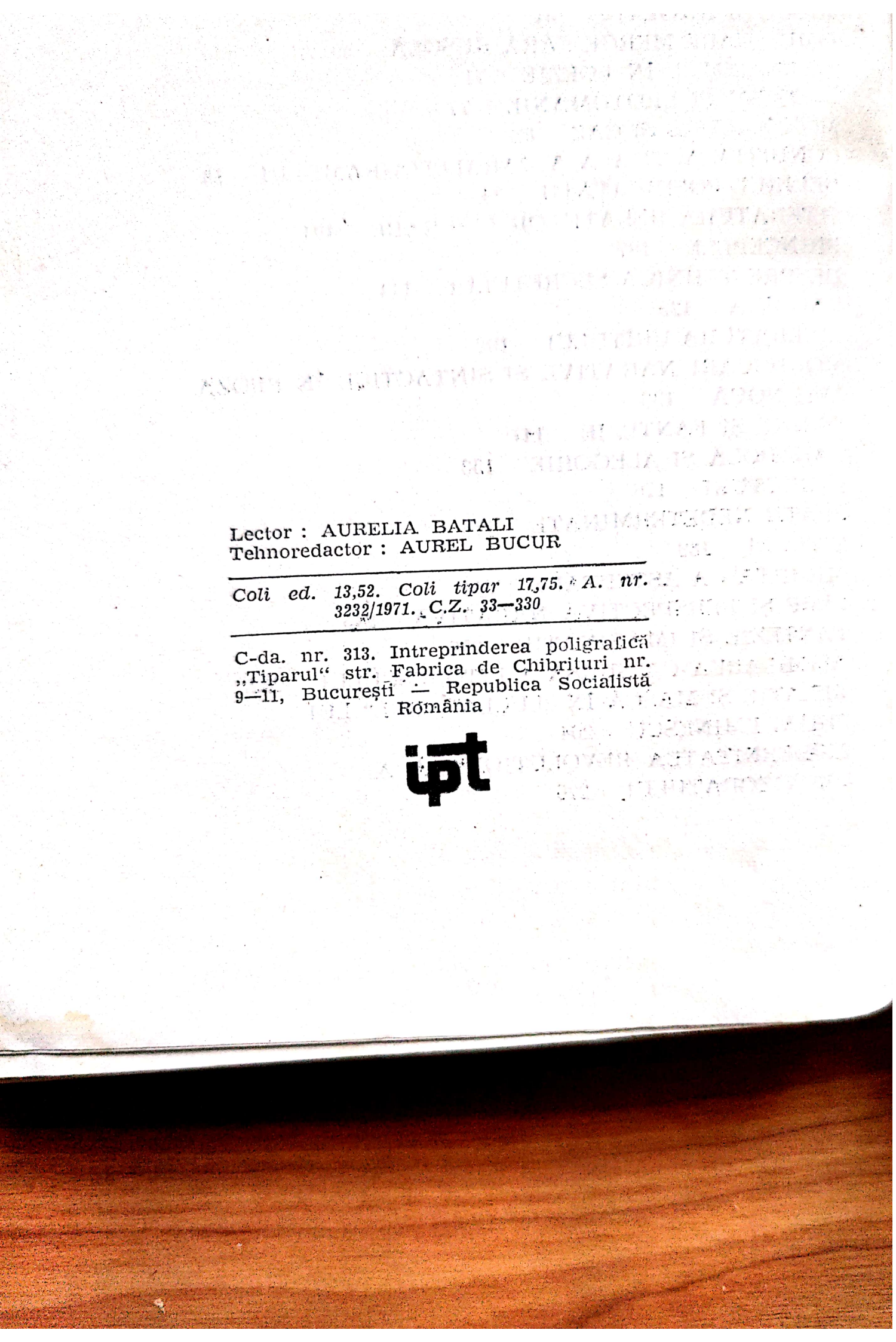
MESAJ ȘI CONVENȚIE ÎN LITERATURĂ 5
ABSURDITATEA PARADOXALĂ A ACTULUI CRITIC 12
DACĂ AM REFUZA DIN CÎND ÎN CÎND POEZIA 19
PRECARITATEA MITOFILIEI CONTEMPORANE 25
METAFORELE CELE MAI SUPERFICIALE 30
FALSA TRAGEDIE A LIMBAJULUI 44
RÎSUL ȘI RÎNJETUL 51
OMUL CARE MERGE FĂRĂ BUSOLĂ 56
SCIENTISMUL ÎN POEZIE 71
EROTISM ȘI EROTOMANIE 77
MONOGRAFIE ȘI CAZ 83
CONDIȚIA ACTUALĂ A PARALELOGRAMULUI 88
DELIRUL POSIBILITĂȚII 94
LITERATURA RELAȚIILOR LITERARE 101
PRINCEPELE 107
DESPRE TEHNICA SECRETULUI 114
BACOVIA 120
LITERATURA URÎTULUI 132
MODIFICĂRI NARATIVE ȘI SINTACTICE ÎN PROZA MAI NOUĂ 133
ONIRIC ȘI FANTEZIE 147
PARABOLĂ ȘI ALEGORIE 153
STRUCTURI 176
SPAȚII NEDETERMINATE 178
TITLURI 189
MIORIȚA CA AȘTEPTARE 244
CÎMP ȘI PERSPECTIVĂ NARATIVĂ 245
FANTEZIE ȘI IMAGINAȚIE 256
ASIMILAREA CA SURSĂ A PITORESCULUI 262
RELAȚIE ȘI MASCĂ ÎN „LUCEAFĂRUL“ LUI MIHAI EMINESCU 264
MODERNITATEA REVOLUȚIONARĂ A PROVIZORATULUI 276

Scanned with OKEN Scanner

Lector : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : AUREL BUCUR

Coli ed. 13,52. Coli tipar 17,75. A. nr. 3232/1971. C.Z. 33—330

C-da. nr. 313. Intreprinderea poligrafică „Tiparul" str. Fabrica de Chibrituri nr. 9—11, București — Republica Socialistă România



Lei 8
314
01000201

Titlul, după cum lesne se poate constata, poate aparține și unei cărți consacrată tricotajelor. Confuzia este fertilă și ea poate deveni prin aprofundare o asociație : în această culegere de eseuri se tricotează idei după modelul una pe față, una pe dos. În ansamblu, desenul rezultat este condiționat de două serii de fapte : pe de o parte, de predispoziția nedezmințită pentru pozitivismul cel mai feroce, și, pe de alta, de speculația cea mai nestăpînită. Aspirația autorului este să acomodeze aceste lucruri eminamente disjuncte și, dacă se poate, să afirme ideea în fapt și faptul în idee, privînd faptele de fapte și ideile de idei. Cînd acest lucru reușește, și autorul crede că fenomenul se produce destul de des, efectul e o ironie ilustrînd o fenomenologie proprietate personală. Dar autorul ține să mărturisească un neajuns și o apartenență : ironia îi aparține și îl aparține. Dacă se privesc lucrurile din acest punct de vedere, este evident un act de simplă circumstanță să se precizeze că toate numele și operele amintite în paginile dintre coperți, chiar numele autorului, sînt cu totul și cu totul imaginare.

Autorul

Scanned with OKEN Scanner